

383e Livraison. Tome premier. — 3e période. 1er Mai 1889.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er MAI 1889.

TEXTE.

I. Exposition universelle de 1889 : Coup d'œil avant l'ouverture, par M. Louis Gonse.
II. Édouard Bertin, par M. H. Taine, de l'Académie française.
III Barye, par M. Bonnat, de l'Institut.
IV. Le Saint Georges et les deux Saint Michel de Raphael, au Musée du Louvre, par M. F.-A. Gruyer, de l'Institut.
V. L'Exposition historique de la Révolution française, par M. Maurice Tourneux.
VI. Correspondance de Belgique : Exposition rétrospective de peinture à Gand, etc., par M. Henry Hymans.
VII. Mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre, par M. T. de Wyzewa.

GRAVURES.

Exposition universelle de 1889 : — Travée du Palais des Beaux-Arts construit par M. Formigé en encadrement de page ; Palais des Industries diverses, par M. Bouvard.

Trois vues prises dans la forêt de Fontainebleau : dessins à la plume d'Édouard Bertin ; Villa italienne en cul-de-lampe.

Portrait de Barye, d'après un dessin de Villemot, appartenant à M. G.-A. Lucas, en tête de lettre ; Lion par Barye (Guichet des Tuileries) ; Jaguar dévorant un lièvre, par le même (Collection de M. Bonnat) ; Tigre dévorant un crocodile, par le même, en cul-de-lampe.

Aurochs attaqué par un serpent, eau-forte de M. Henry Guérard, d'après un bronze de Barye appartenant à M. Bonnat ; gravure tirée hors texte.

Étude pour le Saint Georges du Musée du Louvre (dessin de Raphaël, au Musée des Offices) ; Étude pour le Saint Georges à la Jarretière, du Musée de l'Ermitage (id., id.) ; Le Petit saint Michel et le Grand saint Michel de Raphaël, au Musée du Louvre, d'après des gravures du Recueil de Landon.

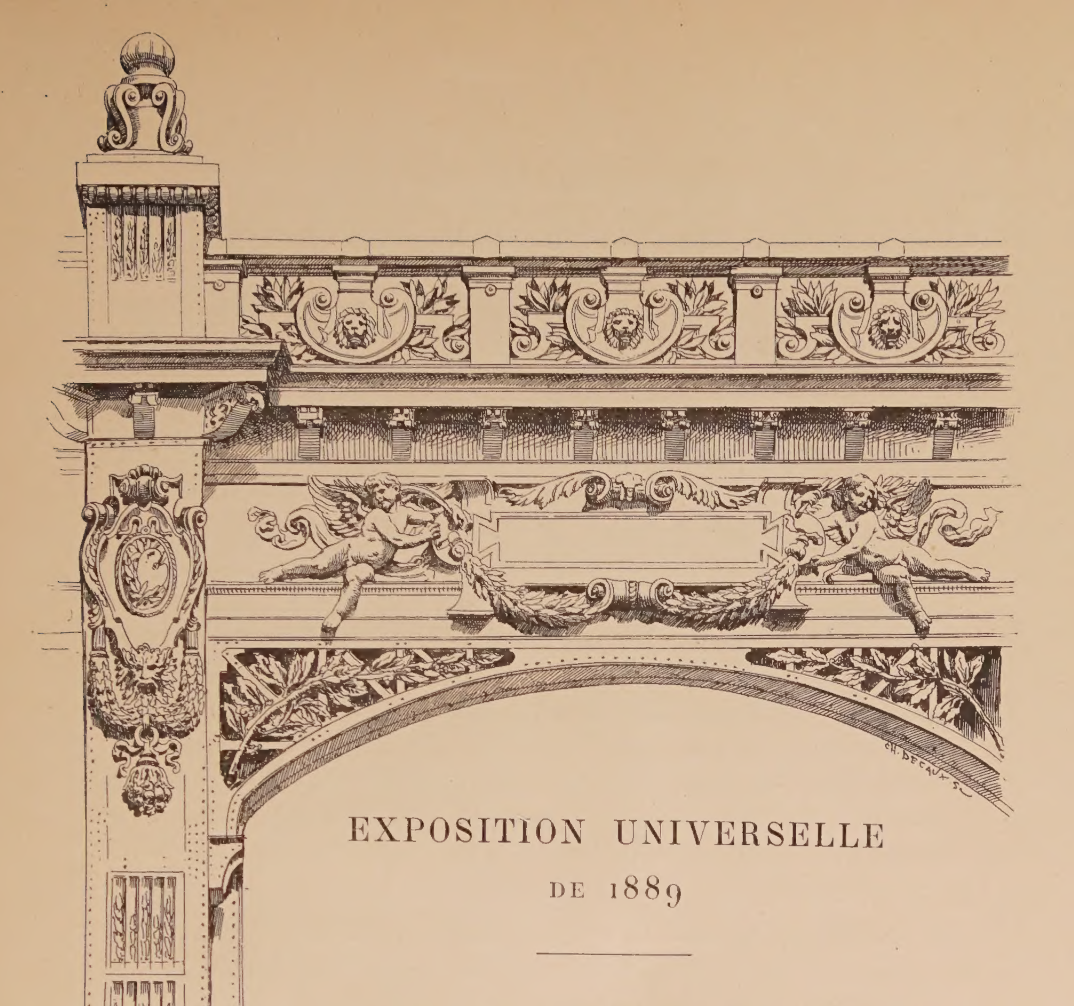
Études de têtes, par Antoine Watteau, gravure de M. Dujardin d'après un dessin à la sanguine, relevée de pierre noire et de craie (Musée du Louvre) ; gravure en couleurs imprimée par superposition de planches tirées hors texte.

Exposition de la Révolution française : — Portrait de Danton, d'après un dessin de David (Musée Wicar), en lettre ; Fac-similé de l'ordre d'exécution de Rabaut-Saint-Etienne ; Le Peletier de Saint-Fargeau, par David, fac-similé de l'épreuve unique de la gravure d'A. Tardieu (Cabinet des Estampes) ; Le Culte naturel, fac-similé d'une estampe de Mallet ; « Faudra ben qu' ça finisse », estampe satirique du commencement de la Révolution, en cul-de-lampe.

Exposition rétrospective de Gand : — Portrait de Jean sans Peur, peinture flamande du xve siècle (Collection de M. le comte de Limburg-Stirum) ; La Cuisine, peinture de Jean Steen (Collection de M. le baron Van Loo) ; Portrait de dame en costume Louis XVI, par Wille (Collection de M. A. Dael).

Colonne du « Kaiserpfalz », à Wimpfen, en lettre ; Statue équestre de Conrad III dans la cathédrale de Bamberg ; Groupe en bois du Maître de Creglingen (South-Kensington Museum) ; Vue intérieure de Saint-Géréon à Cologne ; Deux portraits trouvés en Égypte, par M. Flinders Petrie.

La gravure ETUDES DE TÊTES sera visée dans un prochain article du travail de M. Paul Mantz sur Watteau.



EXPOSITION UNIVERSELLE
DE 1889

COUP D'ŒIL AVANT L'OUVERTURE.

Paris s'apprête à justifier de nouveau sa vieille et fière devise. Bien des nuages s'étaient amoncelés autour de cette grande entreprise de l'Exposition de 1889. Ballottée au début par les flots contraires, elle avait fait douter quelque temps de sa réussite. Grâce à l'énergie indomptable de ceux qui en avaient si hardiment assumé le fardeau, tous les obstacles sont franchis, toutes les difficultés vaincues, toutes les préventions dissipées. C'est avec un sentiment d'orgueil patriotique que nous en saluons l'achèvement. Dans quelques jours le monde civilisé sera convié à venir admirer cette œuvre extraordinaire, la plus colossale que notre globe aura vue. Si rien ne vient troubler l'horizon politique, et rien ne le troublera, espérons-le, l'Exposition de 1889 aura un succès sans précédent dans l'histoire des Expositions. Il y a dans l'air comme un frémissement de bon augure ; depuis un mois Paris a la fièvre ; l'activité de ses

deux millions et demi d'habitants semble décuplée et tendue vers un but unique. Nul ne pourra dire ce qui, pendant ce mois, s'est dépensé de forces, de talents et de ressources. Pour ceux qui ont été mêlés au coup de feu de la dernière heure, l'impression restera inouïe, ineffaçable.

« Comme le disait M. Julius Price, dans la *Pall Mall Gazette*, les Français aiment à faire grand : ils auront prouvé une fois de plus qu'il s'y entendent. L'Exposition du centenaire de 1789, comparée à toutes celles qui l'ont précédée, sera absolument stupéfiante. Ni les peines, ni l'argent n'ont été ménagés. Rien de mesquin n'afflige le regard. Jusque dans la plus petite charpente de fer, le sentiment et le goût éclatent. Le résultat est de nature à démontrer à l'univers que la France est toujours la plus laborieuse et la plus artiste des nations, et que, lorsqu'elle est résolue à faire une chose, elle sait s'y mettre corps et âme. »

Ainsi parlait il y a quelques semaines le rédacteur du grand journal anglais. Que dirait-il aujourd'hui, devant ce tableau féerique, devant cette Tour Eiffel, qui jette dans les airs ses trois cents mètres de fer, devant ces palais qui arrondissent leurs dômes majestueux et font briller sous le soleil leurs revêtements de faïence, devant cette prodigieuse Galerie des Machines qui couvre d'une seule envolée une superficie de 60,000 mètres, — c'est-à-dire un espace trois fois plus étendu que le jardin du Palais-Royal, — et devant toutes ces annexes imprévues, pittoresques, qui enjambent les unes sur les autres et débordent sur le Trocadéro, sur la Seine, sur les Quais, sur l'Esplanade des Invalides, où un coup de baguette miraculeuse a fait surgir l'allée des Colonies.

La France seule, entre toutes les nations, ou pour mieux dire, Paris seul était en état de risquer une aussi formidable partie. Il y fallait l'entrain, l'optimisme, la vitalité, les ressources infinies, les attractions naturelles, le prestige universel de la grande ville, la souplesse et l'ingéniosité de ses ouvriers; il fallait aussi l'expérience profonde des hommes éminents qui avaient déjà conçu et dirigé l'Exposition de 1878, pour porter sans fléchir le poids d'un tel effort. Ces mêmes hommes qui ont été à la peine et qui demain seront à l'honneur, ces hommes de foi robuste, d'activité infatigable, qui, silencieusement, sans se laisser arrêter ni décourager, ont mené à terme une tâche qui semblait au-dessus des possibilités humaines, M. Alphand pour les travaux, M. Georges Berger pour l'exploitation et la direction des aménagements, et leurs dévoués

collaborateurs, auront mérité la reconnaissance de tous les Français. Ce sont eux qui nous auront conduits à la victoire.

Voici la quatrième grande bataille que la France livre sur le terrain pacifique des arts et de l'industrie. Depuis 1855, quelles étapes et quels bonds ! Mais le souvenir des triomphes et des surprises d'antan disparaîtra dans l'éblouissement que laissera sans aucun doute derrière elle l'Exposition qui va s'ouvrir.

Il serait prématuré de vouloir décrire par le menu ces merveilles. On enlève les échafaudages, on cloue les planchers et les cloisons, on installe les vitrines, on décharge les wagons, on amoncelle les caisses, on achève les bassins, les fontaines, on nivelle les jardins, on pose les statues; au moment où nous écrivons, rien n'est encore prêt, rien n'a reçu la toilette finale et le dernier poli. Tout au plus est-il permis d'embrasser à vol d'oiseau, et d'un coup d'œil, les principales dispositions architectoniques et décoratives de cet ensemble gigantesque.

Un des traits distinctifs de l'Exposition de 1889, est la gaieté générale des aspects. La polychromie architecturale en est la caractéristique. Il semble qu'architectes et ingénieurs se soient donné le mot pour entrer délibérément et sans contrainte dans cette voie nouvelle. Le même phénomène se produit dans les modes et les toilettes féminines. Si la couleur nous tient, elle ne nous lâchera plus. Ce sera un des bienfaits de l'influence des arts de l'Orient, et tous ceux qui ont l'œil artiste ne peuvent que se réjouir de cette transformation du goût.

Quand on aborde l'Exposition par les pentes du Trocadéro et le pont d'Iéna, le tableau est d'une animation de formes et d'un chatoiement de tons extraordinaires. En 1878, au contraire, l'effet du bâtiment principal paraissait, on s'en souvient, un peu maigre, monotone et gris. Les pavillons des jardins et surtout le Trocadéro, donnaient seuls aux lignes leur caractère pittoresque. L'architecture des ensembles était, pour ainsi dire, inexpressive ; c'était une série de hangars juxtaposés. Tandis que le plan de l'Exposition de 1889 vous saisit par l'ampleur, la netteté et l'élégance de la conception. Ces masses babyloniennes ont une vie organique. Chaque membre a sa fonction : d'abord la Tour Eiffel, qui est le fanal, l'enseigne de l'Exposition; puis le fer à cheval du Palais des Arts, le Palais des Industries diverses et enfin la colossale Galerie des Machines.

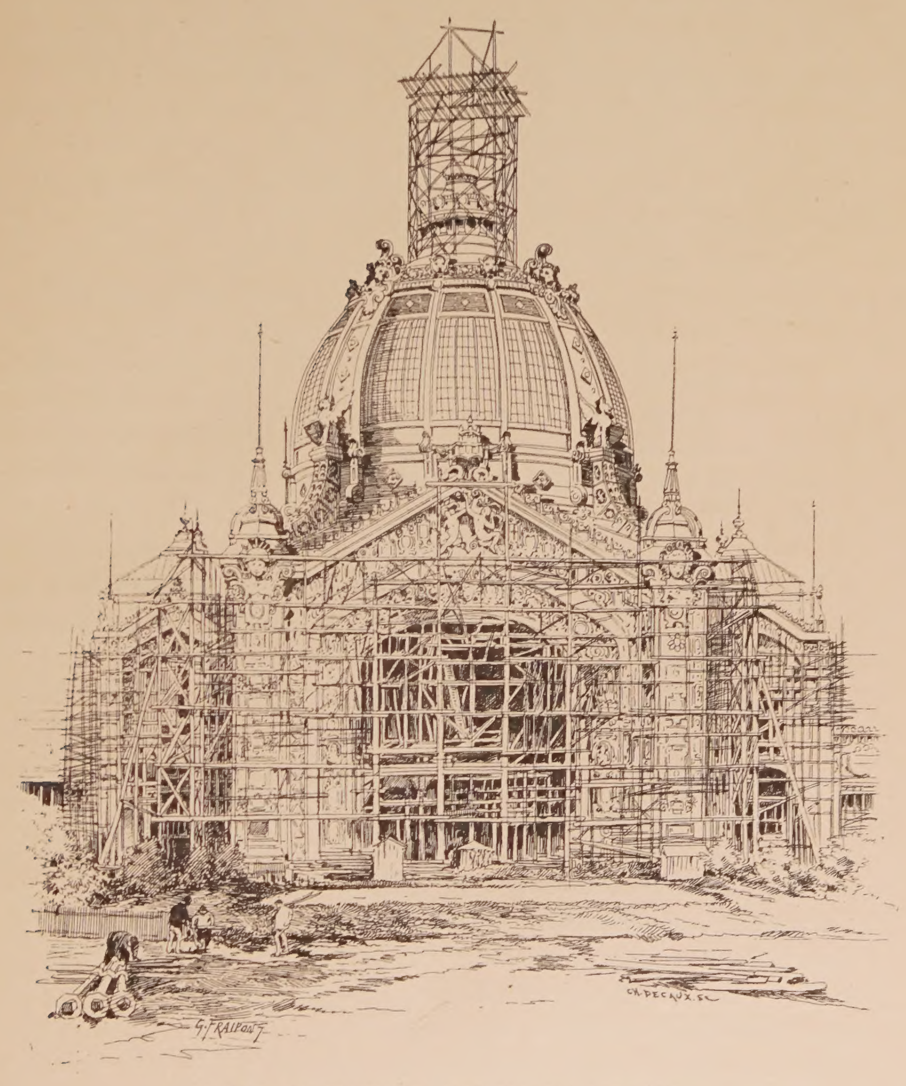
On se souvient des méfiances, des critiques et des protestations qui ont accueilli, à ses débuts, la construction de la Tour Eiffel ; tout

cela est bien loin. L'œuvre est là, triomphante, « chef-d'œuvre industriel de ce siècle de fer ». Sa silhouette aérienne domine Paris sans l'écraser ; on la voit de partout, variant d'aspect avec les éclairages et les heures du jour, tantôt légère, grise et estompée, comme un phare noyé dans la brume, ou mâle et rude quand souffle le vent et que son sommet plonge dans la nuée, tantôt empourprée par les rayons du soleil couchant, ou rose et transparente sous les caresses matinales de l'aube.

Le spectacle qui se déroule entre les jambes de la Tour tient les promesses du frontispice. Il est d'une originalité extrême et surtout exprime par sa physionomie extérieure, par sa distribution, une pensée, un programme facilement intelligible. Le plan est connu. c'est un parallélogramme allongé. Un des côtés est occupé par la Tour Eiffel, les deux faces latérales par le Palais des Arts de M. Formigé, et le fond par le Palais des Industries diverses de M. Bouvard. Cette disposition magistrale, œuvre personnelle de M. Alphand, agrandit le champ optique et recule de la façon la plus heureuse les perspectives. Le milieu du fer à cheval est occupé par un vaste jardin planté d'arbres, par une fontaine monumentale, invention décorative et ingénieuse de M. Coutan, et un bassin de cent vingt mètres de long, dont les mille gerbes seront éclairées le soir à la lumière électrique.

Je le répète, la note dominante de cet ensemble mouvementé et grandiose, c'est le coloris, un coloris ravissant, aquarellé de tons frais et délicats. Les deux ailes du Palais des Arts en forment le lien harmonique. Toute cette partie de l'Exposition est de la plus rare distinction. Le talent de M. Formigé, qui est un des jeunes architectes du service des Monuments historiques, s'y est révélé hors de pair. Il a une qualité maîtresse, le goût ; il en a une autre, l'indépendance des doctrines. Bien que le Palais des Arts appartienne par le style de sa décoration à la Renaissance française, on y sent la main d'un homme qui a été nourri de la saine logique de nos grands maîtres du Moyen âge. Aucune raideur, aucun parti pris dans les motifs. Le dispositif, avec ses promenoirs spacieux, dont nous reproduisons en tête de page une des travées, ses façades largement ouvertes, ses pylônes, ses gracieuses coupoles revêtues de terre émaillée, est d'une élégance charmante. La décoration est souple, vivante. La pierre a été proscrite de cette construction ; tout y est en fer ou en terre-cuite. Toutes les fonctions, supports ou remplissages, s'accusent avec netteté. Le ton du fer est une vraie trouvaille : c'est un bleu persan qui joue avec le rose des terres-cuites dans d'exquises harmonies et vibre

délicieusement sous le soleil. A l'intérieur, on admirera la légèreté, le grand style des nefs et des coupoles, et toujours ce bleu oriental qu'avive encore le superbe velum jaune paille de M. Lavastre.



LE PALAIS DES INDUSTRIES DIVERSES, PAR M. BOUVARD.

(Vue prise sur le chantier.)

M. Formigé a été très heureux, du reste, dans le choix de ses collaborateurs. Il a su les pénétrer de cet esprit de discipline et de solidarité qui seul permet à l'architecte d'obtenir une décoration bien à l'échelle et entièrement appropriée à sa fonction.

Le Palais de gauche est consacré aux Beaux-Arts ; celui de

droite, aux Arts libéraux. C'est dans la nef des Arts libéraux qu'a été installée l'immense exposition de « l'Histoire rétrospective du travail », œuvre de prédilection de M. Georges Berger. Elle sera une des grandes nouveautés et une des plus curieuses attractions de l'Exposition de 1889. Notre ami et collaborateur, M. Paul Sédille, chargé de toutes les installations intérieures, a présidé à l'aménagement original de cette « Histoire du travail », avec ses terrasses suspendues, ses portiques, ses cours, ses escaliers monumentaux, ses théories de sentences et d'inscriptions qui résument les grandes découvertes humaines.

Le Palais des Industries diverses, dont le grand dôme termine majestueusement la perpective du jardin, est de M. Bouvard. L'ensemble architectonique de ce palais, surtout la partie centrale, produit un effet grandiose et on est tout d'abord frappé par le galbe puissant de la coupole, l'élégance du grand arc qui surmonte l'entrée et la richesse étoffée des dorures. Mais que dire de la décoration? Autant celle de M. Formigé est harmonieuse et rationnelle, autant celle de M. Bouvard est lourde, encombrante, excessive. Autant le premier s'est astreint à accuser franchement les matières, autant le second s'est complu à les dissimuler sous des couches épaisses de stucage et de badigeon. Singulière aberration chez un architecte rompu de longue date au maniement du fer!

C'est encore un architecte, M. Dutert, qui a conçu le plan et réglé, en collaboration, avec M. Contamin, ingénieur, l'exécution de cette fameuse Galerie des Machines qui rivalise de témérité et de grandeur avec la Tour Eiffel. C'est à M. Dutert qu'appartient en propre l'honneur d'avoir inventé la structure de ces grandes fermes indépendantes dont le centre de gravité repose sur un patin en biseau qui a la mobilité d'une charnière. On connaît les dimensions de cette salle, la plus grande du monde : 115 mètres de largeur, d'une seule portée, 412 mètres de longueur et 46 mètres de hauteur (la hauteur même du chœur de Beauvais).

A côté de ces colossales manifestations du génie industriel de notre époque, il y a les mille fantaisies issues de l'initiative individuelle. Mais attendons que le rideau se lève.

Critiques, mes frères, fourbissez vos armes; la matière en vaut la peine.

LOUIS GONSE.



ÉDOUARD BERTIN[1]

I.

M. Édouard Bertin était peintre, non pas en amateur, par intervalles, pour s'occuper ou s'amuser, mais peintre de profession, d'éducation et de vocation, peintre paysagiste par choix et de parti pris, avec un goût original, une application persistante et un talent complet. Aucune des préparations techniques et pratiques ne lui avait manqué. Il avait d'abord étudié chez les maîtres de l'époque, chez Girodet, Bidault et Watelet; puis, sorti des ateliers, pendant quatre ans en Italie, il avait peint ou dessiné d'après nature; enfin, à son retour, sentant qu'il pouvait encore apprendre, il s'était remis à l'école, et, âgé de trente ans, il était entré dans l'atelier de M. Ingres. — Un vrai paysagiste passe la moitié de sa vie en plein air, le crayon ou le pinceau à la main, devant la nature qu'il aime : ainsi fit celui-ci, pendant cinquante ans, en France, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Suisse, en Espagne, mais surtout en Italie et en Orient, dans les contrées où les montagnes et les architectures font des lignes grandes et simples; là était la nature qu'il aimait. Il est allé onze fois en Italie, et y a vécu au moins dix ans; il a voyagé pendant près d'un an en Grèce, en Turquie, en Asie Mineure et en Égypte; ailleurs, dans le midi de la France, à Viviers, Aix en Savoie, Amélie-les-Bains, où les sites sont de la même

1. Cette étude paraîtra prochainement dans le beau volume que le *Journal des Débats* consacre à la célébration de son centenaire. M. Taine a bien voulu donner la primeur de son travail à la *Gazette des Beaux-Arts;* nous lui en sommes très reconnaissants. Rappelons à propos d'Édouard Bertin la notice que M. le vicomte Henri Delaborde a publiée ici même, en 1864, sur les dessins de l'artiste (N. D. L. R.).

famille, il a passé des mois : la figure des choses y correspondait aussi à ses sympathies intimes. Il n'était jamais las de regarder cette figure, de la comprendre, d'en faire le portrait, et, chaque jour, un nouveau portrait, avec l'inépuisable admiration d'un amant pour sa maîtresse. A Paris, tous les matins et toute la matinée, on le trouvait dans son atelier, à l'ouvrage. En 1871, malade à Viviers, ne pouvant plus marcher, il se faisait traîner dans un fauteuil roulant, et s'arrêtait de place en place, pour esquisser quelque point de vue. Ce fut son dernier été; à soixante-quatorze ans, il travaillait encore avec l'ardeur d'un jeune homme. Voilà bien la passion dominante, celle qui prend tout l'homme, emploie toute sa vie, marque toute son œuvre de la même empreinte : l'œuvre de M. Bertin comprend plus de trois mille cinq cents tableaux et dessins.

II.

Quand il débuta, vers 1827, le goût du public changeait, et le nouveau peintre se trouva dès l'abord un ancien, rôle difficile à soutenir, d'autant plus que, chaque année, entre les convictions arrêtées de l'artiste et les préférences manifestes du public, la divergence allait croissant. Autour de lui, ses contemporains commençaient à regarder la nature avec d'autres sensations optiques et d'autres impressions morales, avec une sensibilité plus frémissante, plus troublée et moins saine, avec des sympathies plus pénétrantes et plus flexibles. Considérez la suite des paysages *écrits*, c'est-à-dire des descriptions poétiques ou littéraires, depuis Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine et George Sand, jusqu'à Michelet, Théophile Gautier, Fromentin ou Flaubert, et, en même temps, la suite des paysages *peints*, depuis Bonington, Marilhat, Decamps et Cabat, jusqu'à Théodore Rousseau, Millet, Troyon, Diaz, Corot, Daubigny, Jules Dupré et Français : les deux séries s'éclairent et se complètent l'une par l'autre; elles se correspondent, trait pour trait, et leur concordance nous montre nettement l'esprit qui a prévalu.

Dans les terrains et la végétation, dans le ciel et dans les eaux, la génération précédente ne voyait guère qu'un ensemble savant de lignes harmonieuses, un discours parfait où de beaux mots s'assemblaient en de belles phrases, une œuvre de style dont la forme était plus précieuse que le sens. Au contraire, pour les modernes, le sens est plus important que la forme; selon eux, en toute chose naturelle,

la forme n'est qu'une expression, l'expression d'une vie. Or toute chose naturelle, animal, arbre, prairie ou forêt, fleuve ou mer, vallée ou montagne, a sa vie, je veux dire, ses origines, sa naissance, ses alentours anciens et récents, son histoire, ses forces intérieures qui la maintiennent ou la transforment, son travail sourd et continu, le travail par lequel elle est en train de durer, de s'achever ou de se



ÉTUDE PRISE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

(Fac-similé d'un dessin à la plume d'Édouard Bertin.)

défaire. A ce titre, elle a une âme, ou, du moins, elle semble en avoir une. Chaque site a la sienne; c'est elle que les anciens appelaient le *Genius loci;* ses dehors traduisent son dedans, comme un visage et une attitude manifestent une personne. On devine, à travers eux et par eux, ce dedans profond, mouvant, infini : on y lit comme sur une physionomie, tantôt inquiète, menaçante et tragique, tantôt reposée, bienveillante et sereine, ici morne et résignée, là-bas joyeuse et triomphante, ailleurs discrète, délicate et féminine, ailleurs encore énergique et virile, mais toujours plus mystérieuse, plus imprévue, plus *suggestive* que la physionomie humaine. Ses expressions sont

innombrables, et il y en a partout : le peintre n'a pas besoin, pour en trouver, d'aller en pays classique; il en rencontre à chaque pas, autour de lui, dans l'Ile-de-France, en Beauce, en Brie, dans un étang à Vaux-Cernay, dans un marécage des Landes, dans une file de peupliers encore immobiles sous la blanche buée du matin, mais dont la cime palpite et sourit déjà sous la première caresse du soleil, dans un champ plat, nu, mat, où, parmi les chaumes rasés, des glaneuses se courbent, sous un ciel brouillé par les poussières d'une longue journée chaude et par les rougeurs mourantes du soir.

Là-dessus, dans le site le plus ordinaire et dans l'objet le plus vulgaire, les artistes démêlaient des traits distinctifs et particuliers, une essence propre que leurs prédécesseurs n'avaient pas vue; ils découvraient que la Seine est un autre fleuve que la Loire, que la mer à Saint-Malo n'est pas la même qu'au Tréport ou à Ostende, qu'une futaie à Fontainebleau diffère d'une futaie à Sénart, encore davantage d'une futaie dans les Ardennes ou dans le Var. En chaque paysage, deux choses principales déterminent et coordonnent l'aspect total : c'est d'abord le terrain, meuble ou compact, avec la disposition et la qualité de sa roche, grès, schiste, granit ou calcaire : c'est ensuite l'atmosphère, moite ou sèche, chaude ou froide, changeante ou stable, avec la population de vapeurs mouvantes qui occupent l'espace entre la surface du sol et le dôme du ciel : de là les eaux, celles d'autrefois et celles d'aujourd'hui; de là aussi la configuration, les creux et les accidents du sol, la végétation, les cultures, les espèces d'arbres et de plantes, leur tissu et leur ton. Il faut que les deux puissances maîtresses qui fondent et gouvernent le paysage réel se fassent sentir dans le paysage peint; souvent, c'est le plus mince détail, une particularité presque imperceptible, qui les manifeste : de même dans un portrait, telle petite saillie d'un os ou d'un cartilage, l'affleurement d'une veine, les marbrures et le grain de la peau, tel pli de la lèvre, achève de révéler le tempérament physique et le caractère moral du modèle. Par cette recherche, grâce à la mise en place et en valeur du détail expressif et de la particularité significative, plusieurs paysagistes modernes ont fait des chefs-d'œuvre, et des chefs-d'œuvre d'une espèce neuve.

Ne citons qu'une de leurs découvertes. Entre les diverses essences d'arbres, les anciens maîtres ne distinguaient pas ou à peine : Claude Lorrain et Poussin n'ont guère peint que l'arbre en général, un être végétal indéterminé, vaguement intermédiaire entre l'olivier et le chêne-vert, partout la même feuille ovale ou à peu près pleine, le

même feuillage, des masses de verdure toutes semblables et toutes comprises dans le même contour uniformément dentelé. Chez les nouveaux, le chêne, le bouleau, le frêne, le peuplier, le hêtre et le tremble sont aussi différents que dans la nature, et, dans la nature, ils diffèrent du tout au tout, par le ton de leur peau lisse ou rugueuse, par les cannelures, les fendillements ou les boursouflures de leur tronc, par l'élan plus ou moins droit de leur fût, par l'angle plus ou moins ouvert de leurs branches, par la grandeur, la découpure, la mobilité et le luisant de leurs feuilles. A cent pas, devant un chêne et un hêtre voisins, éclairés de même et de taille égale, nous remarquions bien que les deux figures totales sont différentes; mais, en quoi elles diffèrent, nous ne pouvons le dire; le peintre vient et nous le dit. Il a discerné les éléments de notre sensation optique; il sait les tons et les traits qui pourront nous la rendre. Sur sa toile, c'est un brouillis, mais un brouillis savant, éloquent, efficace. Pour le trouver, il a noté la tache que l'objet faisait sur sa propre rétine : quel que soit l'objet, à toute distance, à chaque heure du jour, en chaque saison de l'année, sous tout éclairage, il a décomposé cette tache, jusque dans l'infiniment petit, et il l'a transportée dans son tableau.

De là, son talent et son danger ; il est tenté de croire que la tache est l'essentiel de l'objet ; au bout d'un temps, il le croit ; il oublie que l'apparence optique n'est qu'un indice, qu'outre la vue nous avons quatre sens et un esprit ; que, sous la forme et la couleur visibles, il y a la chose palpable et la substance solide ; que, si son tableau ne fait pas voir la nature indépendante, active et permanente, ses impressions, ayant peu de sens, n'ont pas beaucoup de prix. Désormais, selon lui, elles sont la valeur suprême, et bientôt, la valeur unique ; il les étudie à part, pour elles-mêmes, avec insistance et avec excès ; il aiguise encore leur acuité native ; il s'engoue de ses trouvailles ; il outre ou raffine, de parti pris, et son parti pris devient système ou manie. Tantôt, au lieu de traduire, il transcrit, et reste un copiste servile ; tantôt, au lieu de traduire, il imagine, et devient un fantaisiste malade. Sa sensibilité s'est désaccordée : enfermé dans son optique et ses procédés, dans sa coterie et dans son succès, il répond aux objections par ce seul mot : « C'est ainsi que je vois la nature : on ne peut pas me contester ma sensation ». Et, là-dessus, il s'enfonce plus avant dans ses défauts, dans l'exagération ou l'omission, jusqu'à désapprendre ou à refuser d'apprendre des règles fondées sur la science positive et sur les mathématiques, jusqu'à ignorer et nier

la perspective, l'anatomie, le modelé, les différences de la lumière dans la peinture et dans la nature, les deux gammes de valeurs hors du tableau et dans le tableau, la transposition indispensable par laquelle la première trouve son équivalent dans la seconde, l'art de composer, l'importance des proportions, la correspondance des masses et la convergence des effets. — A la fin, chez les maîtres eux-mêmes, chez Théodore Rousseau et Corot, l'équilibre mental et nerveux n'était plus intact; chez leurs successeurs, surtout après l'ébranlement de 1870 et de 1871, il s'est faussé, puis renversé, et toujours du même côté, du côté de la sensation absorbante, physique et personnelle, chez les uns inculte et brute, chez les autres surexcitée et pervertie, de plus en plus bas chez quelques-uns, jusqu'à l'étalage et à l'affichage voulu de soi-même, jusqu'à l'ostentation effrontée des préférences ignobles, des préoccupations vicieuses, des lèpres et des souillures intimes, que le sens commun le plus vulgaire ordonne de cacher. Expérience faite, le chemin que nous avons suivi depuis 1830 descendait vite et par une pente raide ; nous y trébuchons aujourd'hui, et cela est vrai pour la peinture que l'on fait avec des mots, encore plus que pour la peinture que l'on fait avec le pinceau. — Cela nous conduit à regarder l'autre voie que nous n'avons pas suivie, et qui s'ouvrait aussi devant nous en 1830.

III.

C'était l'antique route, frayée depuis Poussin et Claude Lorrain jusqu'à Joseph Vernet et Hubert Robert : on pouvait y marcher, avancer encore, et très loin ; mais elle semblait bien usée et sans issue. Le public l'avait quittée ; très peu de talents nouveaux y restaient engagés, et leur choix était traité de routine. A l'Exposition, leurs envois n'étaient pas propres à leur ramener la foule : on n'y voyait que leurs compositions, moins bonnes que leurs études d'après nature ; ils avaient trop remanié leurs croquis, et l'arrangement surajouté ôtait à leurs tableaux une fleur de vérité et de vie. Parfois, à l'exemple du Poussin, ils avaient introduit dans leur paysage une petite scène historique, quelque personnage de la mythologie ou de la Bible, et la figure classique, drapée dans une attitude noble, faisait croire que ses alentours étaient, comme elle-même, une œuvre factice d'académie et de convention. D'ailleurs, pour le spectateur français et parisien, leurs sites, empruntés à la Grèce ou à l'Italie, étaient



ENTRÉE D'UNE CARRIÈRE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

(Fac-similé d'une étude à la plume d'Édouard Bertin.)

moins familiers et moins intelligibles que les campagnes de Seine-et-Oise ou de Seine-et-Marne ; n'ayant pas vu l'original, le public ne reconnaissait pas la copie ; il ne sentait pas qu'elle était directe et sincère. — Et pourtant elle l'était : eux aussi, les peintres qu'on appelait classiques avaient observé la nature, et d'aussi près, aussi longuement, avec autant de pénétration que leurs rivaux. Seulement, ils l'avaient observée par un autre aspect. — En toute chose, il y a des *dessus*, plus ou moins extérieurs, accidentels et temporaires, changeants, par suite d'importance moindre, et un *dessous*, fondamental, stable et solide, partant d'importance supérieure : dans la figure humaine, c'est la charpente osseuse et son revêtement de muscles ; dans la campagne, c'est le squelette et l'écorché du sol ; de même, dans les autres portions du paysage, ciel, mer. eaux, bâtisses, arbres et verdures. Voilà ce qui touchait les modernes successeurs du Poussin ; ils s'intéressaient, dans les choses, à ce qui dure, par suite, à ce qui est fort, calme et grand. Leurs yeux ne s'arrêtaient pas volontiers sur les plaines de la Flandre et de la Beauce, sur la terre meuble dont l'uniformité efface le relief de l'écorce minérale, sur les collines indéterminées de l'Ile-de-France et de la Picardie, sur le pourtour mollasse de l'horizon en pays brumeux, sur nos cultures annuelles et notre œuvre éphémère, sur un champ labouré, une moisson, une prairie en fleur ; ils cherchaient d'instinct, en Provence, en Italie, plus loin encore, les sites où les monts abrupts font saillir l'ossature de la terre, où l'homme se sent, non dans un potager, mais sur une planète. Pareillement ils n'avaient pas de plaisir à regarder nos villages, des amas informes de chaumières boiteuses ou bossues, les lignes fléchissantes d'un toit encroûté de mousses, une masure de bois et de plâtras, un mur de torchis et de pierres telles quelles, mal appareillées et qui ne tiendront pas l'aplomb. Par contre, ils contemplaient avec complaisance les grandes pierres taillées et jointoyées, aussi fermes que la montagne voisine d'où elles sont issues, les assises inébranlables des blocs superposés, la dalle de granit, le fût de marbre, la poutre de porphyre, les formes architecturales qui restent debout par leur propre force, l'architrave à plat sur sa rangée de colonnes, le cintre appuyé sur ses jambages massifs, les poussées égales qui maintiennent leur équilibre contre l'assaut des siècles : de fait, ils ne s'arrêtaient guère que devant les monuments qui ont résisté à l'assaut de quinze, vingt ou trente siècles, aqueducs, amphithéâtres, substructions cyclopéennes, voies romaines, temples grecs, escaliers, pylônes et colosses égyptiens, devant la muraille d'enceinte

qui, depuis mille ans, enclôt une cité de Provence ou de Toscane, devant une acropole en ruine, où se sont succédé plusieurs peuples, devant le profil immémorial et fixe d'un couvent, dont les bâtiments, étagés selon les étages du roc, semblent un prolongement du roc lui-même et témoignent d'une vie presque aussi longue que la sienne, tellement que le spectateur entre involontairement dans l'histoire, et que le cœur, instruit par les yeux, devine l'essence de l'histoire, je veux dire la continuité de la tradition religieuse et sociale, qui, reliant le présent au passé, fait du fils l'héritier du père, et empêche les générations humaines de naître, vivre et mourir disjointes, comme les mouches de chaque été.

Bien entendu, pour se mettre à ce point de vue, il fallait une culture d'esprit peu ordinaire; M. Édouard Bertin l'avait; il avait la culture complète, sans laquelle un artiste, même avec du talent, n'est qu'un ouvrier bien doué; il avait aussi les facultés et les sentiments sans lesquels on ne peut se maintenir à ce haut point de vue, un caractère viril, une volonté forte, une âme saine et, ce qui n'est pas moins important, le tempérament, les nerfs et l'organe requis par son style. Jamais il n'a connu les défaillances si communes aujourd'hui, le découragement, le dégoût de soi-même, la lassitude mentale et morale; en plein soleil, à Ostie, dans les Marais Pontins, à Syracuse, en Égypte, il dessinait sept ou huit heures par jour, sans fatigue physique : un de ses compagnons de voyage me dit qu'il avait « des yeux d'acier ». — Pour les rétines très tendres et sensibles à l'excès, la couleur n'est pas une tache simple, mais un ensemble compliqué, un accord riche et plein qui comprend quantité de consonances et de dissonances subtiles, une vibration totale et finale dans laquelle entrent, comme composantes, plusieurs vibrations partielles, chacune avec ses harmoniques et ses alentours, avec des intermittences momentanées, avec le remplacement fugitif d'un ton par le ton complémentaire; la tache est en mouvement; il s'y fait des flageolements, des stries[1]; elle-même est un frémissement continu, une palpitation cadencée, une jouissance nerveuse, avec des exaltations, des acuités, des intensités pénétrantes, tout cela en un seul bloc, tout cela physiquement perçu en un quart de seconde, pendant la durée inappréciable, presque instantanée, d'un coup d'œil. Grâce à cette sensation, les objets se couvrent d'un vêtement

1. Voy., dans le *Café Turc* de Decamps, le mur de face à gauche. Les physiologistes, par exemple Liebrecht, ont pu, d'après les peintures, constater la structure et l'état de l'œil chez les peintres, notamment chez Turner et Mulready.

magnifique, d'une robe opulente, où le lustre et le grain de l'étoffe, les plis nuancés par l'approfondissement de l'ombre et par les saillies de la clarté, sont pour les yeux une fête et une volupté; l'artiste est tenté de ne pas chercher au delà, de ne voir que la robe, d'oublier ou subordonner le reste; son plaisir est trop vif; il est à la merci de sa sensation. — M. Bertin n'y était pas; il avait l'œil du dessinateur, cette pupille inflexible qui ne cligne point, cette rétine solide et vivace que les secousses de la lumière ne peuvent ni émousser, ni affoler, ce regard ferme et sûr qui, sous l'enveloppe passagère, saisit les grandeurs, les formes, les masses, la substance permanente, et ne considère la couleur que comme un complément ou un surcroît du dessin. Aussi bien, le dessin lui suffisait; avec des crayons, il rendait toute sa pensée; même, il n'avait pas besoin de l'extrême rendu. Plusieurs de ses grands dessins, *Une forêt à Castel-Fusano*, les *Colosses de Memnon en Égypte*, sont poussés jusqu'au modelé complet; mais les autres, quel que soit leur degré d'avancement, depuis le simple croquis ou silhouette jusqu'au relief final et plein, sont, tout de suite et du premier coup, des œuvres achevées, définitives; en particulier, ses croquis d'après nature, faits sur place avec du fusain, de la pierre d'Italie et des rehauts de blanc, sont ses chefs-d'œuvre. Je viens d'en voir des centaines dans ses cartons; les quinze ou vingt spécimens que le public peut regarder à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ne laissent pas soupçonner l'ampleur, la fécondité, la hauteur de sa conception, le point de vue supérieur d'où il a contemplé la nature, la portée de son regard, sa faculté d'embrasser et de circonscrire des ensembles, son intelligence des trois grands personnages, le ciel, la montagne et la mer, qui occupent éternellement la scène de l'être et, par-dessus le chœur subordonné des créatures moindres, dialoguent entre eux, presque seuls.

Si l'on photographiait et publiait une centaine de ces esquisses, on rendrait aux jeunes peintres un service signalé. Point de morceau à effet; aucun détail qui, par sa particularité trop forte, tire à soi, usurpe l'attention. En pays lointain et dans un autre climat, l'artiste ne s'est pas beaucoup intéressé à la flore spéciale; il ne s'attarde pas à reproduire la raquette épineuse du cactus, ni le poignard dentelé de l'aloès, ni même la différence qui sépare les feuillages de deux arbres comme l'olivier et le châtaignier, l'un grêle et pâle, l'autre dense, riche, fort, presque dur et métallique. Ce qui l'intéresse dans l'arbre, ce n'est pas la feuille, qui est

caduque et partant secondaire, c'est la charpente végétale, toute la charpente continue et agencée depuis la base jusqu'au dôme : d'abord la souche demi-souterraine avec ses pieds noueux qui affleurent, puis le tronc rigide, penché ou tordu, enfin la courbure et l'épanouissement total des branches, bref, la robuste membrure qui porte et nourrit le reste. Pareillement, il n'insiste pas sur la saison, l'heure, le moment, l'accident; il omet exprès de nous dire si nous sommes en avril, en juillet ou en septembre; il ne nous dit pas ou à peine s'il est cinq heures du matin, midi ou six heures du soir, si l'orage



ÉTUDE PRISE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.
(Fac-similé d'un dessin à la plume d'Édouard Bertin.)

menace ou si le ciel vient d'être lavé par une pluie; il n'est pas touché par la singularité ou la rareté d'un aspect, par la rouille et les lichens d'une pierre, par un coup de soleil oblique et subit sur les buissons bas d'une futaie. Son envergure est bien plus vaste; dans le ciel, la mer et les terrains, il ne s'attache qu'aux traits permanents, indéfiniment les mêmes, avant nous et après nous; ses paysages ne sont pas de petits coins curieux de l'édifice naturel, mais cet édifice lui-même, son profil général et son architecture, sa façade et ses flancs, plusieurs lieues de pays en abrégé et en résumé, une vallée entière, trois ou quatre plans de montagnes, toute une ville avec ses bâtisses rassemblées et échelonnées sur un promontoire de roches, toute une côte surplombante en enfilade sur la plaine unie de la mer, et partout

le plein jour, le ciel du Midi, la grande rondeur concave qui enveloppe et groupe toutes les inégalités de la terre sous la magnificence et l'uniformité de sa coupole.

Dans ces lignes qu'il trace, rien de convenu ni d'appris; aucune recette d'école comme chez ses devanciers; lui aussi, il s'est affranchi de la tradition, il s'est remis en face de la nature, il se garde bien de réformer les formes pour un prétendu plaisir des yeux. Ses paysages ne sont pas, comme ceux de Perelle[1], des montagnes quelconques, la mer en général. C'est un site réel qu'il copie, tel site et de tel point de vue. Seulement il a choisi son point de vue; ses camarades d'étude disent qu'il le trouvait à l'instant, que c'était le meilleur, le seul bon; en deçà ou au delà, à gauche, à droite, aucune place, épreuve faite, ne fournissait un si beau motif. Une fois assis, sans efforts ni hâte, sans tâtonnements ni repentirs, sa main obéissait à son œil, et son œil à son esprit. Il *simplifiait;* rien d'autre, ni de plus; tout son procédé est là. Pas un trait du modèle n'est altéré, arrangé, pas un trait de la copie n'est inventé, ajouté; mais, parmi les traits du modèle, la copie ne répète que les principaux; ses omissions sont un surcroît de fidélité; elles nous dévoilent le grandiose qui, dans le modèle, demeurait obscur, indistinct; nous saisissons, non les superficies, mais les profondeurs de la vérité; c'est elle, et, du premier regard, nous la reconnaissons. Voilà bien les sites que nous avons vus, Sorrente, Amalfi, Capri, l'interminable escalier taillé dans la montagne, les longues allées qui montent entre leurs deux soutènements de larges dalles, les oliviers et les chênes verts, leurs troncs tortueux ou trapus, leurs souches bosselées, leurs racines accrochées et enfoncées dans les fissures de la pierre, les terrasses et les bàtisses étagées. la haute paroi de la côte à pic, sorte de bordure ouvragée qui tourne, enserrant la mer luisante. Et voici Subiaco, Terni, Tivoli, San Germano, l'Apennin, ses découpures sur le ciel clair, tantôt son échine saillante, une longue chaîne intacte de vertèbres minérales, tantôt des vertèbres désarticulées, fracassées, écroulées, en tas dans une fondrière ou éparses sur une pente. De telles formes sont uniques; on ne les imagine pas, on n'a pas pu les fabriquer; elles sont trop originales, trop cohérentes; elles tiennent trop étroitement à la géologie intime, à l'histoire authentique de la planète, à l'histoire positive de l'humanité; de même, les autres formes, en Sicile, sur le Bosphore, en Grèce, en Égypte,

1. « Cent cinquante paysages et marines *inventés* et gravés par Perelle ».

l'*Acropole* d'Athènes et la *Tribune aux Harangues*, le *Temple de Phigalie*, les *Murs de Constantinople*, l'*Ile de Philæ*, *Carnac*, *Esneh*, la solitude peuplée par des colonnades effondrées, par des assises disloquées d'énormes blocs quadrangulaires; plus loin, sur une berge du Nil, la morne barre horizontale, la masse accablante, la monotonie formidable d'un flanc de montagne perpendiculaire et nu comme un mur. C'est le paysage classique, dit-on; en effet, les anciens, Lucrèce, Sophocle, Eschyle, peignaient ainsi les choses naturelles, en quelques traits et d'une façon plus sommaire encore; ils disaient aussi ce que véritablement elles sont, comment elles sont vivantes, éternelles et divines; ils disaient cela en quatre mots, par un mythe transparent, avec un nom et une épithète; leur paysage était fini, quand ils avaient nommé Déméter, la Terre maternelle et nourricière, Poseidôn, le stérile Océan, le Dieu colérique, indompté qui, dans ses bras d'azur, étreint les îles et la côte; Zeus enfin [1], le ciel sublime, « cette blancheur ardente », ce suprême éther, « père tout-puissant » et roi universel, dont la gloire emplit l'air.

IV.

En 1854, M. Bertin, devenu directeur des *Débats*, cessa d'exposer; jusqu'à la fin, et pendant dix-sept ans, il refusa aux critiques du journal la permission de mentionner son nom : sa fierté répugnait à des éloges qui auraient pu sembler des complaisances; d'ailleurs, la publicité ne le tentait pas. A partir de cette date, on ne vit plus ses ouvrages dans les ventes ni chez les marchands; jamais il ne convoquait les amateurs dans son atelier. Quand il avait fini quelque pièce importante, il la retournait et la posait contre le mur. Ses croquis, si nombreux, restaient enfouis dans ses cartons; à peine si quelques amis anciens étaient admis à les feuilleter. Il se souciait peu des applaudissements, de la popularité, du bruit. Même, il était exempt de cette préoccupation si commune chez les artistes, et qui ramène incessamment leur pensée, sinon sur leur œuvre, du moins sur leur art. Rarement il parlait du sien; la peinture était son chemin accoutumé et préféré; mais son esprit avait d'autres voies, quantité d'issues et de perspectives. Il avait lu beaucoup, et, chaque jour, il

1. « *Aspice hoc sublime candens quem omnes invocant Jovem. Tunc Pater omnipotens fecundis imbribus Æther, conjugis in gremium lætæ descendit.* »

lisait encore pendant plusieurs heures, non seulement des nouveautés, mais les gros livres, et sur tous les sujets, histoire, archéologie, voyages, métaphysique, économie politique, théories sociales. Dès sa première jeunesse, il avait vu chez son père des hommes éminents; une heure de conversation avec eux est plus instructive que plusieurs volumes; et, de 1820 à 1870, à Paris, à Rome, en voyage, il put voir la plupart des hommes qui se sont fait un nom en France et à l'étranger, plusieurs générations d'hommes distingués ou illustres : au premier plan les artistes, les peintres, depuis Ingres, Léopold Robert et Delacroix; les écrivains, depuis Chateaubriand, Victor Hugo, Mérimée et Sainte-Beuve; les musiciens, depuis Rossini, Gounod et Berlioz; mais aussi des politiques et des militaires, des administrateurs et des diplomates, des savants, des hommes spéciaux en chaque genre, chacun d'eux portant en soi et laissant percer hors de soi sa conception de la vie, souvent des vues neuves sur les hommes et sur l'homme. De tout cela, il avait profité; pendant l'âge mûr, il n'avait pas cessé d'apprendre et de réfléchir; quand il eut dépassé l'âge mûr, il continuait et achevait encore sa propre culture.

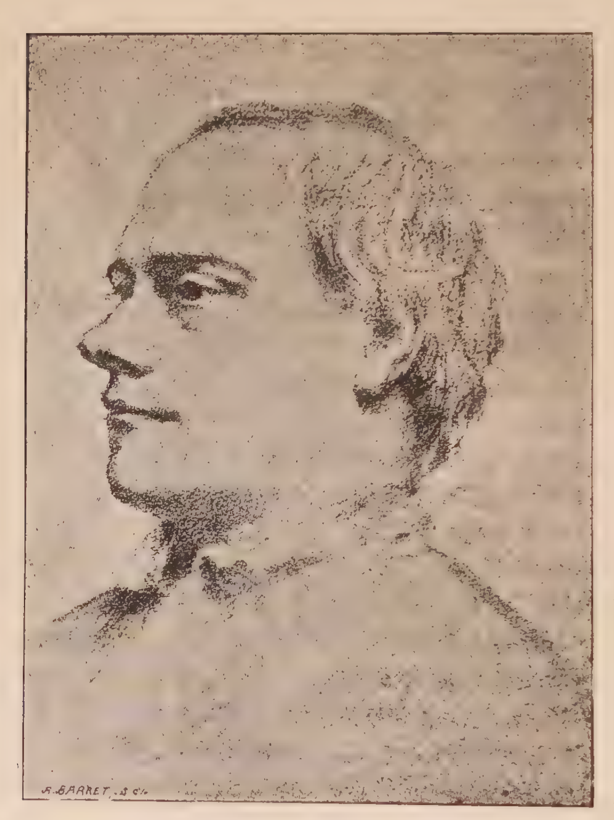
Tout le long du jour, il peignait, dessinait ou lisait; vers cinq heures, dans l'escalier du journal, on entendait son pas appesanti; il entrait et allait s'asseoir dans le vieux fauteuil de cuir vert, en face de M. de Sacy; un cercle se faisait autour d'eux. On causait, et, dans cette conversation, la politique du jour n'avait qu'une place très restreinte; plus mince encore était la part de la Bourse et des affaires d'argent; au contraire, on y parlait beaucoup de littérature et d'esthétique, d'histoire, de philosophie et de science; des esprits différents, mais tous cultivés à fond, y apportaient, parfois en mots piquants, toujours en anecdotes précises, le résumé de leur expérience, leurs conclusions d'ensemble. Sauf le dîner que présidait Sainte-Beuve, je ne sais pas d'endroit où l'on ait agité avec tant de tolérance et de sincérité toutes les idées générales. Les nouveaux-venus s'y trouvaient à l'aise et sur un pied d'égalité; ils découvraient très vite que, là du moins, la politesse n'était pas une convention de surface, ni la bienveillance un calcul d'arrière-plan; ils oubliaient les premiers crève-cœurs de la jeunesse et la dureté ordinaire du commerce humain; ils se livraient : ils se sentaient accueillis. Le soir, dans son salon, ils retrouvaient le même accueil, avec une grâce et un charme de plus. Longtemps encore, ils reverront dans leur esprit cette figure mâle, rude, vieillie et qui pourtant savait sourire; plus d'une fois ils réfléchiront sur sa manière d'entendre la

vie. C'est à peu près celle que Goethe a enseignée et pratiquée avec une maîtrise incomparable : renfermer son ambition dans l'enceinte de sa personne. et considérer le succès extérieur comme un accessoire; étendre incessamment la portée de son regard et l'horizon de sa pensée; pour cela, ne pas tenter plusieurs routes, en amateur, ne pas vaguer au hasard, mais se choisir et se frayer une voie particulière, y persister, y avancer tous les jours, de toute sa force, aussi loin qu'on peut; et néanmoins ne pas s'y confiner, au contraire, se ménager par côté des percées et des sorties, des excursions et des aperçus, multiplier et diversifier ses points de vue, garder jusqu'à la fin la grande curiosité, ajouter à son esprit tout ce qu'on peut puiser dans les autres esprits; dès le début, savoir ses limites, les accepter, être content d'avoir pu contempler et penser le monde, croire que cela vaut la peine de vivre. D'autres partis pris, plus tranchés, sont plus frappants ou plus attrayants; celui-ci, plus proportionné à la nature humaine et au cours ordinaire des choses, est peut-être le meilleur à prendre.

H. TAINE.



BARYE[1]



Je n'ai vu M. Ingres qu'une fois. Il traversait la cour de l'École des Beaux-Arts. Jamais je n'oublierai ce petit corps rondelet, mal affublé d'un vêtement trop long, court, trapu, terminé par une tête superbe, forte, mâle, ayant je ne sais quoi d'une tortue. C'était un des plus grands peintres qui passait. A l'École j'ai deux fois été corrigé par Horace Vernet, un petit homme sec, vif, n'ayant, comme on dit, que la peau sur les os. Sa correction vaut la peine d'être notée. Il passait derrière les élèves disant à chacun son fait. Arrivé à moi, il me dit brusquement en regardant

1. Un comité s'est formé pour élever un monument à Barye et organise, dans ce but, pour le 15 mai, à l'École des Beaux-Arts, une exposition complète des œuvres du maître. Nous avons pensé qu'à côté de l'étude de notre collaborateur Paul Mantz, publiée en 1867 dans la *Gazette des Beaux Arts*, il serait piquant de demander à un des peintres les plus en renom de notre époque, connu pour la sûreté de son jugement et son dilettantisme raffiné, une impression libre, spontanée, l'impression toujours si précieuse d'un artiste sur un autre artiste. (N. D. L. R.).

mon dessin : « Qu'est-ce que c'est que ça? Les portes de la prison de Mazas? », et il passa à mon voisin. J'étais fort jeune, très désireux d'apprendre, plein de vénération pour un homme dont le talent a été trop décrié depuis, mais qui à ce moment-là rayonnait encore de sa gloire passée. Dès le lendemain, au petit jour, je traversai Paris et allai contempler les fameuses portes de Mazas. Au premier coup d'œil je compris; mon dessin ressemblait à des pierres de taille, je dessinais trop par carrés.

J'ai suivi Delacroix, par une belle après-midi, du pont des Arts, où je le rencontrai, jusqu'à la rue Notre-Dame-de-Lorette où était son atelier. Il devait sortir de l'Institut, je le reconnus d'après ses photographies. Il s'arrêtait de temps en temps, inclinait sa tête en arrière tout en clignant les yeux. J'ai compris depuis lors qu'il se rendait compte d'un effet ou analysait des couleurs.

Je n'ai jamais vu Barye. Et cependant j'ai toujours eu pour lui un vrai culte. Barye a été et est resté une de mes grandes adorations. Que de fois ai-je été au Luxembourg uniquement pour voir son *Jaguar dévorant le lièvre!* Que de fois j'ai traversé les Tuileries pour regarder la griffe de son *Lion au Serpent*, cette griffe tragique, si merveilleusement analysée et modelée!

Barye se livrait peu. — J'ai lu quelques biographies écrites par des hommes qui pourtant l'ont bien connu, qui avaient son talent, que dis-je, son génie en grande vénération, et ils avaient raison; ils donnent des détails sur ses œuvres, sur sa manière d'être et de faire, sur son caractère, mais pas un n'a révélé son secret. Pas un n'a dit d'où lui venait son génie. Il était taciturne, silencieux, observateur, je le sais bien, il était passionné pour son art qu'il traitait avec un profond respect, il analysait, mesurait, écorchait, étudiait sans cesse les os et les proportions de ses modèles. Je sais tout cela, et cela c'est la science, la science admirable et féconde qui lui a permis de produire tant de chefs-d'œuvre : ce n'est pas à dédaigner..... mais ce que j'ignore et voudrais savoir, c'est ce qui s'était passé dans son âme. Où avait-il puisé cet instinct du fauve, cette divination de la force cruelle, de la force infaillible, cet amour des puissantes épaules qui se meuvent si merveilleusement, si noblement dans leur vérité éternelle? A quel moment de sa vie ce grand homme qui avait commencé par être apprenti graveur sur acier, un simple ouvrier ciseleur, a-t-il trouvé le grand sentiment qui a été sa force et son génie? Où a-t-il ressenti le tressaillement intérieur, la révélation de la beauté, cette beauté qui rapproche l'homme de Dieu et en fait presque

un créateur, qui réchauffe et illumine le cœur, qui lui communique des joies inénarrables et fait naître en lui le pressentiment de l'infini et d'une éternité de bonheur? Oh! chers grands hommes qui avez ressenti ces émotions vibrantes et les avez fait ressentir ; oh ! Claude, avec tes soleils couchants qui caressent tendrement tes flots aux crêtes dorées, Michel-Ange avec tes géants aux rêves austères et sublimes, Beato avec tes doux cieux révélés, Rembrandt avec ton infinie miséricorde pour les petits, les humbles et les malheureux! Je suis tout ému en écrivant vos noms, et je vous remercie des émotions que vous m'avez causées.

Revenons à Barye. A défaut de ces révélations intimes qui nous donneraient le point de départ de son génie, révélations qui d'ailleurs font presque toujours défaut dans les biographies des grands hommes, ne nous perdons pas en conjectures et contentons-nous de ce qui nous est dit. C'est ainsi que nous savons par lui-même que, « vivement tourmenté par sa vocation de statuaire », il entra à l'atelier de Bosio où il ne paraît pourtant pas avoir fait un long stage, car peu de temps après nous le voyons chez Gros. Qu'allait-il faire chez un peintre? Y était-il attiré par une certaine affinité d'inspiration? Est-ce chez Gros, chez l'auteur de la *Bataille d'Eylau* qu'il puisa le sentiment héroïque qui, plus tard, lui a inspiré le *Thésée* et le *Centaure?* Ne serait-ce pas plutôt chez les Assyriens et les Égyptiens qu'il tenait en si haute estime et que, ainsi que les vases étrusques, il n'a cessé, jusque dans ses vieux jours, de regarder, de contempler et d'étudier, n'est-ce pas chez ces vieux maîtres qu'il faudrait rechercher les inspirations de son talent?

Quelque vivante que soit l'originalité d'un artiste, quelque profonde qu'elle soit, et c'est bien le terme à employer en parlant de Barye, il est bien difficile, quelque perspicacité que l'on ait, de savoir ce qui est bien à lui et ce qu'il a pu emprunter à ses devanciers. Voyez Raphaël, par exemple, il a beau copier, étudier ce qui l'entoure, il a beau s'inspirer de ce qu'il voit, de ce qu'il croit supérieur à lui, il reste quand même le peintre de la grâce et de la jeunesse. Michel-Ange, le géant, eût-il peint sans Signorelli la Chapelle Sixtine? Le Dieu du dessin eût-il inventé à lui tout seul ses groupes titanesques? Et, sans aller si haut et si loin et pour prendre un exemple tout récent, sans Constable, notre merveilleuse école de paysage eût-elle eu toute sa lumière et tout son éclat? Le problème est difficile à résoudre et sort peut-être des dimensions de cette étude.

D'ailleurs, ce n'est pas Barye sculpteur de la forme humaine qui nous préoccupe, quelque admirables que soient ses deux groupes du *Thésée* et du *Centaure*, quelque élégante que soit la superbe che-



LION, PAR BARYE.

(Bronze du guichet des Tuileries.)

vauchée de *Roger et d'Angélique*, ce qui nous préoccupe, c'est ce qui est absolument à lui, ce qui n'a pas existé avant lui et qu'il a su rendre en vrai et grand maître, ce qui est et restera sa gloire incontestée et incontestable. C'est l'animal, l'animal vrai, vivant, ému,

tragique, passionné, tremblant, féroce, cruel, farouche, craintif, calme dans sa force, sûr de sa souplesse, de sa rapidité, de la puissance de sa mâchoire et de l'infaillibilité de sa griffe. C'est là, que j'aurais voulu causer avec Barye, savoir d'où lui était venu cet amour si vrai, si profond, si intense.

Ceux qui l'ont connu disent qu'il avait dans ses traits, dans la carrure de ses mâchoires, dans l'expression de ses lèvres et la forme de sa bouche, quelque chose des fauves qu'il sculptait. J'ai peint son portrait pour mon ami Walters, de Baltimore, je l'ai peint avec les documents malheureusement restreints dont je pouvais disposer, ne l'ayant pas même aperçu de son vivant, mais avec les conseils de Mme Barye et aidé surtout de photographies. J'ai, au dire de Mme Barye et de ses filles, peint un portrait ressemblant. Eh bien! je n'ai pas trouvé le côté féroce dont pourtant des élèves et des amis m'ont souvent parlé. Il parlait peu, je le sais, il devait avoir quelque chose de froid, d'excessivement réservé, la fierté un peu dédaigneuse des hommes de grande valeur qui ne sont qu'imparfaitement compris : la passion était à l'intérieur, au fond. Ce sont les vrais grands hommes. Les autres restent à la surface des choses. Et quel merveilleux observateur, quel esprit sagace, quel analyste! Quel instinct extraordinaire, quelle admirable intuition de l'animal! Qu'il ait à traduire un cerf, un serpent, un aigle ou un jaguar, il en rendra jusqu'aux moindres aspects caractéristiques. Rien ne lui échappe. A-t-il à modeler une biche, un faon, il en exprimera toutes les délicatesses, les timidités, les grâces fines et élégantes. Le moindre mouvement craintif sera rendu avec une justesse et un charme sans pareils. A les voir on se croit transporté dans les grands bois, près des chênes séculaires, et l'on entend au loin le chant monotone du coucou ou le cri aigu de la mésange. Qui de nous n'a passé des heures solitaires au milieu du grand calme des forêts? Le bruit d'une feuille qui tombe, une herbe qui remue, une mouche qui passe en bourdonnant, le moindre souffle agitant le faite des arbres vous transportent je ne sais où, tandis que la note éclatante du genêt, la bruyère étalant ses fines fleurs aux rayons du soleil, la feuille verte qui, là-haut, découpe sa silhouette pure sur le ciel bleu, vous font éprouver par les yeux les joies et les jouissances intraduisibles. Et, au milieu de ce silence, un léger bruit vous fait sortir de votre douce extase, vous apercevez un point fauve qui émerge des veresfougères; c'est un des gracieux familiers de Barye qui agite sa queue ou qui tend ses oreilles inquiètes, prêt à fuir à la moindre alerte, tandis que vous, vous respirez à peine pour ne pas troubler ses ébats.

AUROCHS ATTAQUÉ PAR UN SERPENT

(Collection de M. Bonnat.)

H Guérard sc

Barye, m'a-t-on dit, aimait Barbizon. Il y avait ses calmes promenades dans la forêt, promenades solitaires où il se reposait de la dure vie de Paris et où il rencontrait ces modèles élégants dont il saisissait les mouvements imprévus, les moindres expressions fugitives. Mais les timides, les humbles n'étaient pour lui qu'un délassement, qu'un passe-temps, et ce n'est pas en les traduisant qu'éclate toute l'intensité de son génie. Ce qu'il lui faut, à ce grand passionné, ce sont les combats des grands fauves, des grands carnivores; ce qu'il lui faut, ce sont les jungles empestées, les bois de mimosas



JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE, PAR BARYE.

(Bronze de la collection de M. Bonnat.)

épineux où il tombe en arrêt devant le lion aux larges flancs, robe fauve illuminée par deux tisons ardents. Ce qu'il lui faut, c'est le spectacle des éléphants écrasant les tigres, des boas gigantesques s'élançant avec la rapidité de l'éclair sur l'antilope qui passe et l'étouffant de ses puissants anneaux. Ce qu'il lui faut, c'est la lionne sur le rocher, humant l'espace, les muscles puissants ramassés sous elle, prête à bondir sur le canna qui *court*, ou les grands éléphants, races antédiluviennes, traversant sous un soleil de feu les plaines et les monts, brisant tout sur leur lourd passage. Voilà, voilà le paradis de Barye. Voilà le monde où son imagination aime à vivre, voilà son vrai royaume, son royaume incontestable et incontesté. Et personne avant lui n'a su en prendre le sceptre. Personne avant lui n'a su rendre la force inconsciente du lion aux puissantes épaules, la souplesse et la froide cruauté du tigre ou du jaguar.

Regardez plutôt son groupe des Tuileries. Un lion passait, un boa lui barre le passage : la terrible griffe s'abat, et tandis que le serpent, pris comme dans un étau, se replie sur lui-même, éperdu de douleur, et dans un effort suprême essaye, mourant, de se venger, la puissante bête reste impassible devant son perfide ennemi ; à peine si elle daigne détourner sa tête gigantesque et légèrement hérisser sa crinière. Tout au plus oppose-t-elle un sourd grognement aux sifflements désespérés de son ennemi. Mais la griffe travaille, cette griffe merveilleuse, et tout est là. Admirez-la, les poils se sont écartés pour laisser aux ongles, armes terribles, la faculté de pénétrer sans encombre, de jouer dans la charnière, et tranchants comme des couperets ils n'ont qu'à se fermer, se replier sur eux-mêmes. Et tout sera dit, le drame sera fini.

Barye, malgré ce chef-d'œuvre, chercha à faire mieux encore. Quelle admirable âme d'artiste ! Sentant le besoin de donner plus de simplicité à la forme, de mieux faire voir la beauté des proportions, tout en accordant moins d'importance à l'habileté de la main, il fit le *Lion assis* qui orne aujourd'hui une des portes du Louvre.

Il le fait calme, sans drame ; là les grandes divisions sont plus nettes, le poil disparaît, et, avec lui, le travail de l'ébauchoir. La construction est plus franche. On voit les attaches des membres. Plus la moindre hésitation dans le dessin, dans la forme qui est pleine et forte. La grande ligne qui part du museau et va jusqu'à la queue est superbe, et on éprouve en regardant ce bronze un sentiment de force tempéré par la beauté. Le lion est assis et regarde droit devant lui.

Mais c'est encore aux tigres et à leur famille que dans ce monde des féroces auquel Barye doit tant de chefs-d'œuvre, c'est encore aux tigres, aux panthères et aux jaguars que, dans ce monde si riche et si varié, je donnerais la palme. Regardez son tigre « qui marche », c'est une pure merveille.

J'ai bien souvent, dans ma jeunesse, été au Muséum, et là, attiré, retenu par la beauté des grands animaux, je suis resté, pendant bien des heures, collé à la grille, en contemplation devant ces grands félins arpentant machinalement le sol de leur trop étroite prison. La lourde patte se ploie avec une souplesse admirable, les omoplates se soulèvent et s'abaissent, les membres se meuvent dans une aisance pleine de force et d'harmonie. On est fasciné, séduit, et on reste là cloué, retenu dans une contemplation irréfléchie. Un chien vient-il à passer près de la grille, le fauve s'arrête brusquement, lève sa

forte tête, les yeux ardents braqués sur l'animal, puis, celui-ci disparu, l'émotion passée, il reprend sa marche attristée, ses yeux s'éteignent et il se couche ou bâille de nostalgie, montrant ses crocs luisants. Pauvres grands prisonniers, créés pour franchir les espaces, pour vivre sous un soleil de feu dans la liberté sans limite, et qui végètent là si tristement, dans les brumes de Paris, dans les brouillards du Nord !

L'apprenti ciseleur a dû bien souvent faire l'école buissonnière, passer lui aussi des heures contemplatives, posant ses fraîches joues contre les barreaux de la grille, il a dû, à cette révélation du beau, sentir battre son cœur et pressentir qu'un jour viendrait où il lutterait avec ces fiers modèles. Et il s'est tenu parole et c'est en vainqueur qu'il est sorti de la lutte. Regardez son tigre. Tout est merveilleusement rendu : proportions, souplesse des membres, ampleur du mouvement, port de la tête, largeur et développement des mâchoires, âpreté des poils, clignement des yeux. C'est complet et c'est admirable. Et si, du tigre, Barye passe à la panthère, qu'il la mette en embuscade et qu'il la fasse bondir sur un cerf, c'est tout aussi admirable. La panthère s'élance et tombe de tout son poids et avec une précision infaillible sur sa victime que de ses crocs formidables elle saisit par le cou ; ses larges pattes s'étalent puissamment l'une sur le garrot, l'autre sur le front, et, outre ces armes terribles, la bête féroce se sert encore de sa pesanteur pour enrayer et paralyser l'élan de l'animal craintif qui, dompté par la force, anéanti, brisé par son bourreau, courbe la tête, et frissonnant, baigné de sueur, râle et jette un cri de douleur suprême.

J'arrive au *Jaguar dévorant un lièvre*. Je crois que, de l'avis de tous, c'est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de cet homme qui en a tant produit. C'est beau comme l'*Esclave* de Michel-Ange au Louvre. De sa gueule, le jaguar a saisi le lièvre par les entrailles ; la patte droite avance, son ongle déchire le bassin de la victime, et, lentement, aplati, le ventre contre terre, rampant comme un serpent, il va la dévorer dans l'ombre de sa tanière. Déjà il la savoure avec une joie d'une intensité féroce, « avec la volupté gourmande du sang », comme dit Edmond de Goncourt dans sa pénétrante description du jaguar. Ses oreilles sont collées contre son cou dont les muscles puissants dénotent la force. Des crispations nerveuses courent tout le long de son échine, jusqu'aux dernières vertèbres de la queue ; les yeux farouches, terribles convergent vers le centre et ont la fixité de l'œil d'une vipère. Malheur à qui s'approcherait pour

lui ravir sa proie! Il se dégage de ce bronze merveilleux, ainsi conçu et exécuté, une impression de férocité et de sauvagerie extraordinaires. C'est du génie.

Barye est un des plus grands artistes du siècle, je ne crains même pas de dire de tous les siècles. Si j'avais une comparaison à faire je penserais à Balzac. Barye a eu l'instinct de l'animal et l'a rendu avec une puissance égale à celle que Balzac a mise dans ses recherches passionnées du cœur de l'homme qu'il a si fortement traduit. Tous deux ont laissé une empreinte ineffaçable. On pourra faire peut-être aussi bien, j'en doute; jamais on ne fera mieux.

BONNAT.



LE SAINT GEORGES

ET LES DEUX SAINT MICHEL DE RAPHAËL

AU MUSÉE DU LOUVRE.



En dehors de Rome, on ne connaît que très imparfaitement Raphaël; c'est à Rome seulement qu'on peut prendre la mesure de sa grandeur. Cependant, si Michel-Ange, comme peintre, n'existe que dans la chapelle Sixtine, Raphaël est loin d'être exclusivement contenu dans les *Stanze*. Il a beau avoir réservé pour le Vatican la meilleure part, son œuvre est immense encore en dehors du palais des papes, et, partout répandue, elle le fait partout reconnaître comme le plus complet des peintres. Or, parmi les principales galeries de l'Europe, le Louvre est une de celles où Raphaël est le plus complètement, sinon le plus brillamment représenté. On n'y rencontre pas, il est vrai, des tableaux d'un aussi rayonnant éclat que la *Vierge à la chaise*, la *Vierge au poisson*, la *Vierge de Saint-Sixte;* mais on y trouve une série d'œuvres d'une rare beauté, qui, allant de 1506 à 1518, embrassent presque toute la période de grande activité de cette existence si pleine et si vite écoulée. Le *Saint Georges* et le *Petit saint Michel* (1506), la *Belle Jardinière* (1507), le *Portrait d'un adolescent* (1508 ou 1509), la *Vierge au diadème bleu* (1512), le *Portrait de Balthazar Castiglione* (1515), le *Grand saint Michel* et la *Grande sainte Famille* (1518), voilà ce qu'on peut embrasser presque d'un même coup d'œil dans notre galerie nationale... Parmi ces tableaux, nous retiendrons seulement ici les deux premiers et l'un des deux derniers, le *Saint Georges* et le *Petit saint Michel*, d'une part, et d'autre part le *Grand saint Michel*. Pour celui-ci, la date de 1518

est incontestable; pour ceux-là, nous essayerons de démontrer que la date de 1504, admise jusqu'ici, doit être remplacée par celle de 1506. Ces tableaux, qui marquent presque des points extrêmes, suffisent pour faire revivre devant nous Raphaël et le temps fortuné dont il a été l'honneur et la gloire.

I.

SAINT GEORGES[1].

Saint Georges, à cheval, combat le dragon légendaire. Déjà il a rompu contre lui sa lance, et il s'apprête à le frapper de son glaive... Voilà un tout petit tableau, singulièrement grand par le caractère, par la pensée, par le style... Le saint guerrier, revêtu d'une armure de fer et coiffé d'un casque empanaché, se dresse sur ses étriers, ramène son cheval de la main gauche et lève la droite, armée d'une épée, contre le monstre qui le poursuit et sur lequel il jette en arrière un regard méprisant. Cette figure est d'une élégance et d'une fierté singulières. Le visage est presque celui d'une vierge. Minerve s'y reconnaîtrait volontiers, et notre Jeanne d'Arc s'en accommoderait à merveille. Malgré l'impétuosité de la course[2] et malgré l'imminence du danger, le héros chrétien garde un calme souverain. Il porte en lui quelque chose de la puissance et de la majesté d'un dieu. L'issue du combat n'est pas douteuse... Le cheval, de son côté, est d'une beauté non moins haute. Il rappelle les admirables chevaux des Panathénées : il en a la noblesse, avec quelque chose de mystique qui appartient en propre à la Renaissance. Ce que Raphaël avait vu déjà de l'antiquité lui faisait pressentir ce qu'il n'en connaissait pas encore et ce qu'il devait même n'en connaître jamais. Ce cheval blanc, harnaché de rose, lancé à fond de train sur une prairie fraîche comme la jeunesse et verte comme l'espérance, serré de près par le dragon dont il sent l'haleine empoisonnée, se cabrant sous l'étreinte de son cavalier, levant la tête et les yeux au ciel, on serait tenté de dire priant et croyant, tant il semble porter en lui de ferveur et de

1. No 369 de la *Notice des Peintures italiennes au Musée du Louvre*, par M. de Tauzia; no 381 du catalogue de M. Villot.

2. La draperie du manteau, violemment agitée, montre l'impétuosité de la course.

poésie, n'est-il pas à la fois une réminiscence classique et une inspiration personnelle?... Le monstre n'est pas moins admirable : c'est le dragon ailé de la Fable, à la gueule de fauve, aux ailes de vampire, aux pattes armées de griffes menaçantes, avec la queue plusieurs fois



ÉTUDE POUR LE TABLEAU DE « SAINT GEORGES », PAR RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.

(Dessin de Raphaël du Musée des Offices.)

enroulée du python. Ne dirait-on pas, tant la peinture prend ici d'éclat et de solidité, un de ces beaux émaux du commencement du XVIe siècle, conservés dans les vitrines de notre galerie d'Apollon?... Pour fond enfin à ce tableau, un paysage aux lignes suaves et harmonieusement cadencées, frais, printanier, virginal, où les allées verdoyantes se fondent avec les lointains azurés des monta-

gnes, qui se perdent elles-mêmes dans le bleu d'un ciel lumineux et pur. Il n'est pas jusqu'à la petite figure de femme vêtue de rose et fuyant au loin, qui ne soit d'une grâce exquise et d'un sentiment délicieux... Ainsi, tout est déjà de premier ordre dans ce tableau. Sous des apparences modestes, les formes ont une fermeté d'accentuation qui est, non plus d'un élève, mais d'un maître. Quant à la couleur, limpide, transparente et d'une harmonie tempérée, elle présente une conservation que près de quatre siècles n'ont en rien compromise.

On dit que cette peinture est de 1504. C'est une erreur de date. On ajoute qu'elle est dans la manière de Pérugin. C'est une erreur de fait[1]. Le *Saint Georges* du Musée du Louvre est de 1506. On y sent l'esprit et la main d'un peintre en libre possession de lui-même et dans sa pleine indépendance déjà.

En 1504, Raphaël, qui venait de quitter l'école de Pérugin, était encore confiné dans le monde pittoresque façonné par le maître. Il est vrai que, s'il y restait, c'était par pure déférence, et qu'il s'arrangeait de manière à y être comme chez lui. Témoin le *Sposalizio*, emprunté presque trait pour trait à Pérugin, mais revêtu d'une grâce nouvelle et transfiguré par un esprit nouveau, qui mettent le tableau de l'élève à une grande hauteur au-dessus du tableau du maître. Quant au *Saint Georges*, rien n'y sent plus l'élève, rien n'y est plus d'imitation, tout y révèle un art nouveau, semblable à un soleil levant. Raphaël s'y montre complètement affranchi, sans révolte ni violence d'aucune sorte, avec le respect et le calme qui conviennent à la force. Entre le *Saint Georges* et le *Sposalizio*, il y a tout un monde. Mettre la même date à ces deux tableaux nous paraît impossible. C'est ce qu'on a fait jusqu'ici, cependant, en disant que Raphaël avait peint le *Saint Georges* durant le très court séjour qu'il fit à Urbin au cours de l'année 1504. Raphaël accourait alors dans sa ville natale pour y rendre hommage à Guidobalde, que Jules II venait de nommer gonfalonier de l'Église et de réintégrer dans le duché d'Urbin. Le génie de la Renaissance, avec ses plus illustres représentants, s'était assis à ce foyer du plus noble des hommes et de la plus aimable des femmes. Raphaël, quoique très jeune encore, y avait trouvé sa place; mais il ne s'y attarda point. Muni d'une lettre d'Élisabeth

1. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 64 et t. II, p. 22 (édit. française). — Villot, *Notice des tableaux italiens du Musée du Louvre*, n° 381. — De Tauzia, *Notice, etc.*, n° 369. — Eug. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 117.

Gonzague pour Soderini, il se hâta vers Florence, pour y mûrir son talent au contact des plus grands artistes que l'Italie eût encore possédés.

Plaçons-nous maintenant en 1506, et regardons notre *Saint Georges*. Raphaël, après deux ans de séjour en Toscane, se retrouvait à Urbin, entouré des rayons de sa jeune gloire. La peste avait désolé l'Ombrie, et, avant d'aller au delà dans la vie, il venait revoir ses parents, ses amis, et leur faire hommage des travaux célèbres qu'il laissait derrière lui. La *Vierge du grand-duc*, la *Vierge de lord Cowper*, la *Vierge des Ansidei*, la *Vierge de saint Antoine de Padoue*, la *Vierge dans la Prairie*, la *Vierge au Chardonneret*, la *Vierge du palais Tempi*, l'avaient placé au premier rang, et il aurait pu dire à tous les siens, dès cette époque, ce qu'il écrira de Rome à l'un d'eux huit ans plus tard : « Apprenez que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents, et à la patrie[1]. » On sait l'accueil qu'il reçut de Guidobaldo et de la duchesse Élisabeth de Gonzague. Les plus beaux esprits de l'Italie réunis encore à la cour d'Urbin, Julien de Médicis, César Gonzague, Ottaviano et Federico Fregoso, Lodovico de Canossa, Alexandre Trivulce, Lodovico Pio da Carpi, Bernardo Accolti, Bembo, Bibbiena, Balthazar Castiglione, Émilia Pia, la duchesse de Sora, Joanna della Rovere, furent dès lors ses protecteurs et devinrent ses amis.

C'est à cette date de 1506 qu'il dut peindre le *Saint Georges* du Musée du Louvre. Le seul examen du tableau, ce qu'il y a de grandiose et de tout à fait magistral en lui, suffisent pour nous convaincre. — « C'est votre manière de voir, nous dira-t-on. Gardez-la, si bon vous semble; mais souffrez que nous ayons aussi la nôtre. — Rien de plus juste, répondrons-nous ; mais nous allons vous apporter des preuves, et vous ne nous en donnez aucune. »

Au commencement de l'année 1506, l'abbé de Glastonbury et Gilbert Talbot, ambassadeurs de Henri VII auprès de Jules II, s'étaient rendus à Urbin pour remettre à Guidobaldo les insignes de la Jarretière[2]. Raphaël, qui se trouvait alors dans sa ville natale, dut peindre aussitôt un *Saint Georges* à l'intention du roi

1. « ... vi fo honore a voi et a tutti li parenti et alla patria... » Cette lettre, datée de Rome le 1er juin 1514, fut adressée par Raphaël à son oncle maternel, Simone Battista Ciarla.

2. La nomination du duc Guidobaldo de Montefeltro dans l'ordre de la Jarretière remontait à 1504. Mais, entre cette nomination et la cérémonie d'investiture, il se passa deux ans.

d'Angleterre, l'ordre de la Jarretière, aussi bien que le royaume d'Angleterre, étant placés sous le patronage du héros légendaire. Dans ce tableau, le guerrier, qui porte la jarretière au-dessous du genou droit, fait face au monstre et le perce de sa lance [1]. La petite figure de femme, qui fuit dans les lointains de notre tableau, est agenouillée à l'arrière-plan de celui-ci... Ces deux peintures, très précieusement exécutées, sont exactement de même esprit et de même style. Il y a entre elles identité presque complète, et il n'est pas douteux qu'elles n'aient été exécutées presque en même temps. Si même vous rapprochez l'un de l'autre ces deux *Saint Georges*, vous reconnaîtrez que le plus beau des deux n'est pas celui qui porte la jarretière, et que le nôtre est plus fortement conçu, plus largement peint. Or, quand un artiste tel que Raphaël répète un de ses tableaux, c'est toujours pour en agrandir le caractère, jamais pour en amoindrir l'expression. Raphaël a donc peint notre *Petit saint Georges* après celui qu'il avait peint déjà pour le roi d'Angleterre. La date de 1506 étant certaine pour le *Saint Georges à la Jarretière*, — personne d'ailleurs ne la conteste [2], — cette date doit être également attribuée au *Saint Georges* du Musée du Louvre.

S'il vous restait le moindre doute à cet égard, regardez comparativement, au Musée des Offices, les deux dessins qui ont servi de préparation à ces deux tableaux. Ils sont de la même plume, taillée de la même manière et presque à la même heure. Vous trouverez dans l'un et dans l'autre la même ardeur juvénile et la même sûreté de main ; mais vous remarquerez une amélioration très notable dans

1. Ce Saint Georges est un peu plus petit que le nôtre. Il est signé RAPHAELLO. V. sur le harnais qui entoure le poitrail du cheval. Sur la jarretière, on lit : HONI... Le 10 juillet 1506, Balthazar Castiglione partit en ambassade pour l'Angleterre, afin d'y recevoir l'accolade au nom du duc Guidobaldo. Il emmenait avec lui toute une cargaison de présents, des chevaux, des faucons, des matières précieuses et des objets d'art, au premier rang desquels était le *Saint Georges à la Jarretière*. Combien de temps cette peinture demeura-t-elle dans la maison d'York et Lancastre? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est que Luc Vosterman la grava en 1627 dans le Cabinet du comte de Pembroke, et que, peu de temps après, elle fit retour à la maison royale d'Angleterre. On la retrouve, en effet, sous le n° 14, dans le catalogue de la galerie de Charles I[er]. Vendue 150 livres st. après la mort du roi, on la voit en 1702 dans la collection de la Noue, puis dans celle du marquis de Sourdis, et enfin dans le Cabinet Crozat. C'est là que l'impératrice de Russie, Catherine II, en fit l'acquisition. Elle est maintenant au palais de l'Ermitage.

2. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 90, t. II, p. 42. — Eug. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 226.

le dessin pour le tableau du Louvre. Ce dernier, traduit avec une énergie singulière, une pensée qui subit l'épreuve d'une exécution



ÉTUDE POUR LE TABLEAU DU « SAINT GEORGES A LA JARRETIÈRE » (MUSÉE DE L'ERMITAGE)

(Dessin de Raphaël au Musée des Offices.)

définitive[1]... Il est donc probable que Guidobaldo, ravi du tableau qu'il envoyait au roi d'Angleterre, en demanda pour lui-même

1. Les dessins pour ces *Saint Georges* touchent de très près aux admirables dessins que Raphaël fit, quelques mois plus tard, pour la *Mise au tombeau*, peinte

une répétition à Raphaël, qui, plus maître de son sujet qu'il ne l'avait été d'abord, dessina et peignit le *Saint Georges* de notre Musée. C'est donc, nous le répétons, la date de 1506 qu'il faut assigner à ce petit chef-d'œuvre. Que devint-il après la dispersion des collections réunies par les Montefeltri au palais d'Urbin? On l'ignore, jusqu'au jour où il prit place dans le cabinet de Mazarin, d'où il passa dans la galerie de Louis XIV. Dès lors, il appartint à la France [1].

Quel beau sujet de peinture que cette figure de saint Georges. Historique et légendaire à la fois, née de l'antiquité chrétienne, agrandie par le moyen âge et presque transfigurée en archange, elle ouvre à la Renaissance les horizons infinis de la terre et du ciel confondus dans une même vision!... Roi ou gouverneur de Cappadoce et martyrisé à Nicomédie sous Dioclétien, dont il avait commandé les armées, saint Georges devient aussitôt le patron des gens de guerre et le *grand saint* de l'Église grecque [2]. C'est en Orient surtout et pendant les croisades qu'il se révèle à l'Occident [3]. Saint Georges apparaît aux troupes de Robert Guiscart sous les murs d'Antioche [4], combat avec Richard Cœur de Lion à Césarée, à Jaffa et devant Ascalon [5].

en 1507 pour Atalante Baglioni. Ce tableau fut placé d'abord dans l'église des Franciscains, à Pérouse. Il est depuis longtemps dans la galerie Borghèse à Rome. Les dessins préparatoires se trouvent aux Offices, au Louvre, à Oxford et au British Museum.

1. Bailly décrit ainsi ce tableau dans son Inventaire de 1709 : « Versailles. — Petite galerie du Roy. — Un tableau représentant saint Georges, monté sur un cheval blanc, combattant un dragon. Figures de six à sept pouces, ayant de hauteur onze pouces sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. » Lomazzo prétend que ce *Saint Georges* appartient à François I[er]. Comment serait-il sorti de la galerie de Fontainebleau? — Lomazzo ajoute qu'il y en avait une copie dans l'église S. Vittoria, à Milan (*Trattato della pittura*, t. I, cap. VIII, p. 48).

2. Ses actes ne sont pas authentiques. Métaphraste se borne à des on-dit... Les Grecs honoraient saint Georges du titre de *grand martyr*. Constantin avait bâti une basilique sur son tombeau en Palestine. Il lui en avait élevé une aussi à Constantinople, où saint Georges avait cinq autres églises. La plus célèbre s'appelait Manganes et attenait à un monastère situé du côté de la Propontide, d'où le nom de *Bras de saint Georges* donné à l'Hellespont (V. l'*Histoire de saint Georges*, par le D[r] Heylin).

3. Son culte avait pénétré dans les Gaules dès le règne de Clovis, et sainte Clotilde avait élevé des autels sous son nom. — Son office se trouve dans le *Sacramentaire* de saint Grégoire de Tours.

4. Première croisade.

5. Troisième croisade. — Les Français aussi avaient rapporté de la Terre-Sainte une dévotion particulière pour saint Georges, et possédaient quelques-unes de ses reliques, qu'on avait placées à Saint-Germain des Prés.

Le voilà désormais le vrai patron de l'Angleterre. Le Concile national d'Oxford décide, en 1222, que sa fête sera d'obligation dans tout le royaume, et l'ordre de la Jarretière, fondé par Édouard III en 1330, est placé sous son invocation... Après tant d'apparitions et de prodiges, cette figure héroïque avait pris des proportions qui dépassaient la mesure ordinaire des saints. Comme l'archange Michel, c'est le démon lui-même que saint Georges avait mission de combattre et de vaincre. Ainsi transporté dans le monde surnaturel, il s'élance, sur un cheval fougueux, contre l'ennemi du genre humain, contre Satan métamorphosé en dragon, et, nouveau Persée, il a aussi son Andromède. A l'exemple de l'antiquité, dont l'anthropomorphisme personnifiait les villes et les provinces, les eaux et les bois, la Renaissance symbolisa par une vierge la Cappadoce, arrachée par saint Georges à l'idolâtrie, c'est-à-dire à l'enfer. On voit cette vierge, tantôt priant et tantôt fuyant devant le monstre, devenir une des caractéristiques du saint[1]. Nous l'avons signalée dans le *Saint Georges à la Jarretière* aussi bien que dans le *Saint Georges* du Musée du Louvre.

Conclusion. Le *Saint Georges* du Musée du Louvre et le *Saint Georges à la Jarretière* sont congénères. Ils ont exactement le même âge. Ils appartiennent l'un et l'autre à l'année 1506.

II.

LE PETIT SAINT MICHEL.

Le duc Guidobaldo, voulant sans doute avoir un pendant au *Saint Georges*, Raphaël peignit le *Petit saint Michel*.

Porté par des ailes diaprées des plus vives couleurs, l'archange s'est élancé contre le démon, qu'il tient terrassé sous son pied triomphant[2]. Pour livrer ce combat, il a revêtu l'armure des chevaliers ; mais la cuirasse, à laquelle tient une courte cotte flottante d'un bleu vif, ainsi que les cuissards et les jambières, passées par-dessus des

1. *Caractéristiques des saints*, par le P. Ch. Cahier, t. I, page 407.

2. C'est de son pied gauche, sur lequel le corps pèse de tout son poids, que l'archange écrase la gorge du monstre, auquel il va trancher la tête à l'aide du glaive qu'il brandit de la main droite. Par un mouvement inverse, c'est la jambe droite, rejetée en arrière, qui imprime à la figure son irrésistible impulsion, tandis que la main gauche, ramenée le long du corps, tient un bouclier blanc marqué d'une croix rouge.

chausses rouges, lui sont légères et ne dissimulent rien de l'élégance de ses formes. Son corps, ainsi protégé, ou plutôt ainsi paré, est vu de profil, tandis que sa tête, tournée sur son épaule gauche, se montre de face. Coiffée d'une chevelure blonde au-dessus de laquelle flotte un nimbe d'or, elle est ravissante de jeunesse, très originale et d'une grâce plutôt florentine qu'ombrienne. Saint Michel garde son calme au milieu de l'enfer. Son cœur est trop pur pour s'effrayer des pièges de Satan. A peine une légère contraction des yeux marque-t-elle l'ardeur de la lutte et l'imminence du danger.

C'est bien, en effet, l'enfer, et l'enfer avec ses diableries dantesques, que Raphaël a réuni autour de son *Petit saint Michel;* c'est le mal sous ses apparences les plus hideuses que combat l'esprit de Dieu. Satan a pris la forme d'une hydre à cornes de bouc. Dans le râle de son agonie, il cherche encore à étreindre de sa queue le corps de l'archange. D'autres monstres, de tous côtés, arrivent à son secours, mais n'osent approcher, le voyant vaincu. Il en est un, à tête d'hippopotame, qui porte sur son dos une poule noire, à sinistre figure. D'autres oiseaux lugubres battent de leurs ailes impuissantes les ténèbres empoisonnées. Tous les démons conjurés ne prévaudront pas contre l'ange. L'Enfer est vaincu. L'âme de tout ce désordre, la puissance qui commande à tout ce chaos est foulée aux pieds par l'archange triomphant. Dans ces lieux maudits, il n'y a plus de place désormais que pour la justice de Dieu. Une clameur géante semble sortir des profondeurs infernales. Des millions de voix portent jusqu'à nous la douleur immense des damnés entrevus par Dante. A gauche, tout au fond, est le cinquième cercle, celui des colères, la cité de Dité[1], avec « ses mosquées vermeilles, comme si elles étaient « sorties de la flamme. Le feu éternel qui les brûle en dedans leur « donne cette couleur rouge que tu vois dans ce bas enfer[2]... Ses habi« tants sont malheureux et leur foule est grande[3]... J'en vis sur les « portes plus de mille tombés du ciel comme une pluie[4]... » Les fumées qui s'élèvent au-dessus de cet incendie remplissent l'air à de telles profondeurs, que la lumière du ciel n'en peut percer l'obscurité. Devant cette fournaise, les damnés de la sixième fosse du huitième

1. *Dite,* nom de Pluton :

Noctes atque dies atri janua Ditis.

2. *Inferno,* cant. VIII, v. 70.
3. *Inferno,* cant. VIII, v. 67.
4. *Inferno,* cant. VIII, v. 82.

cercle, « ces coupables au lourd fardeau[1]... marchent et tournent à « pas lents, pleurant ensemble, remplis de douleur et de fatigue. Ce « sont les hypocrites, chargés de leurs chapes de plomb à capuchons



LE PETIT SAINT MICHEL DE RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.

« bas, taillées à la façon de celles que portent les moines de Cologne[2]. » Du côté opposé[3], se dresse la montagne qui domine la septième fosse du même cercle[4], dans lequel sont plongés les voleurs, « au milieu

1. *Inferno*, cant. XXIII, v. 90.
2. *Inferno*, cant. XXIII, v. 58.
3. A droite.
4. Le huitième.

« d'une effroyable masse de reptiles, de tant d'espèces différentes, « que le souvenir m'en glace encore le sang. Leurs mains étaient liées « par derrière avec des serpents, et ceux-ci, formant des nœuds par « devant, leur fourraient dans les reins leurs queues et leurs têtes [1]. » On compte, au loin, quatre de ces malheureux, dans lesquels le poète a reconnu quatre de ses compatriotes : Agnolo Brunelleschi, Buvio dei Abbati, Puccio Sciancato et Cianfa dei Donati. Au-dessus de cette partie de l'enfer, apparaît le vide lumineux du ciel, apportant au milieu des ténèbres, avec sa lumière bleue, des rayons d'espérance.

Tel est ce tableau, intéressant jusque dans ses moindres détails. Traité presque comme une miniature, il démontre une grande force; peint avec une extrême délicatesse, il donne l'impression d'une chaude harmonie. C'est à peu près la même exécution que celle du *Saint Georges*. Je lui préfère, cependant, et de beaucoup, ce dernier. La figure de l'archange, toute charmante qu'elle est, n'a pas l'extrême élégance, non plus que la grandeur et la liberté d'allure de la figure du saint. Celui-ci est conçu d'une manière plus large, d'une façon plus abstraite; il est à lui seul tout le tableau et l'on ne voit pour ainsi dire rien en dehors de lui. Le *Petit saint Michel*, au contraire, n'est, à vrai dire, qu'un tableau épisodique. On vient de voir combien Raphaël, en le peignant, s'était préoccupé du poème de Dante, et je crois la poésie dantesque assez inaccessible à la peinture. Douze ans plus tard, Raphaël peindra le *Grand saint Michel* avec l'ampleur et la majesté qui lui conviennent, en ne s'inspirant alors que de l'idée abstraite personnifiée par cette mystérieuse et superbe figure.

Nous avons établi la date de 1506 pour le *Petit saint Georges*. Le *Petit saint Michel* ayant été peint presque en même temps, la même date lui convient aussi. C'est encore du cabinet de Mazarin que cette peinture a passé dans la collection de Louis XIV, et c'est de la petite Galerie du roi à Versailles qu'il est venu au Musée du Louvre [2].

1. *Inferno*, cant. XXIV, v. 82.

2. Voici la description de Bailly (1709) : « Un tableau représentant un saint Michel combattant des monstres. Figure de six à sept pouces. Ayant de hauteur onze pouces et demi sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. — Versailles. Petite galerie du roy. » — Ce tableau est peint sur le bois d'un damier. On voyait encore les traces de ce damier sur le revers du panneau, avant qu'on y ait appliqué une couche épaisse de couleur à l'huile comme moyen de préservation. — Félibien prétend que ce *Petit saint Michel* avait été acheté par François I[er], mais rien ne justifie cette assertion; tout tend, au contraire, à la contredire. — Un dessin, pour ce tableau, se trouvait dans le cabinet Crozat.

III.

LE GRAND SAINT MICHEL.

Nous voici au moment où la Renaissance italienne va dire à Rome presque son dernier mot. Léon X, qui entend au dehors gronder l'invasion, s'est mis sur les bras, dans son propre domaine, une méchante affaire. Ne pouvant tailler des principautés pour sa propre famille dans le royaume de Naples que se disputaient le roi de France et le roi d'Espagne, il a dépouillé François-Marie della Rovere du duché d'Urbin et en a donné l'investiture à son neveu Laurent de Médicis. Mais, pour s'enrichir, il ne suffit pas — fût-on pape — de prendre le bien d'autrui, il faut pouvoir le garder. Or, François-Marie n'était pas homme à se laisser faire, et il a reconquis son domaine. Pour l'en déposséder à nouveau, il fallait l'appui du roi de France, et il s'est agi de le gagner à une détestable cause. Laurent de Médicis s'est alors rendu lui-même auprès de François Ier, et, comme arguments suprêmes, il lui a offert deux tableaux de Raphaël : le *Grand saint Michel* et la *Grande sainte Famille* [1]. Ces tableaux sont signés et datés de 1518 [2]. Ils étaient l'un et l'autre munis de deux volets doublés de velours vert à l'intérieur et peints extérieurement d'arabesques rehaussés d'or [3]. Goro Gheri et Baldassare Turini, chargés de les expédier en France, allaient les envoyer par mer jusqu'en Provence (c'était le moyen de transport le plus commode et le moins coûteux), quand Léon X intervint et ordonna de les faire voyager par voie de terre. Le pape avait présent à la mémoire le récent naufrage du *Spasimo* [4] et ne voulait pas exposer ces nouveaux

1. Le *Grand saint Michel*, auquel Raphaël travaillait déjà le 28 mars 1517, était terminé le 27 mars 1518. Raphaël, ne pouvant tenir les promesses qu'il avait faites au duc de Ferrare, lui envoya le carton de ce tableau. Il y joignit le portrait de Jeanne d'Aragon. Ces deux cartons sont perdus. — On lit, sur le bord du vêtement de l'archange : RAPHAEL VRBINAS PiNGEBAT. M.D.X.VIII.

2. Le portrait de Jeanne d'Aragon, sans avoir été joint à l'envoi de ces deux tableaux, fut commandé aussi vers cette époque par Laurent de Médicis à l'intention de François Ier.

3. L'inventaire de Bailly (1709-1710) fait encore mention de ces volets, qui ont disparu.

4. Ce tableau avait été peint, en 1517 aussi, pour le monastère de *Santa Maria dello Spasimo* ou *Spasmo*, appartenant aux Olivétains de Palerme. Le vaisseau qui

chefs-d'œuvre aux hasards d'une traversée[1]. Les deux tableaux, chargés à dos de mulets, arrivèrent à Florence le 8 juin 1518, à Lyon à la fin du même mois, et à Fontainebleau quelques jours après. Ils apparurent aux yeux charmés du roi dans tout leur éclat, dans toute leur fraîcheur, tout chauds encore des dernières caresses de pinceau que Raphaël venait de leur donner[2].

Douze ans auparavant, en 1506, Raphaël, nous l'avons vu, s'était essayé à peindre un petit saint Michel. En 1518, c'est bien le grand saint Michel qui se révèle à lui... Qu'est-ce que l'archange Michel, et comment se trouvait-il spécialement désigné pour un tableau destiné au roi de France? L'archange Michel est le premier, presque le roi des anges, et l'exécuteur par excellence des ordres de Dieu. Placé dans les hauteurs les plus inaccessibles du paradis dantesque, il n'en descend que pour les grandes causes. Il représente la majesté divine dans le Buisson ardent, dérobe le corps de Moïse que Satan proposait sur le Sinaï à l'adoration des Israélites, soutient Daniel durant la persécution d'Antiochus, vient au secours des Machabées, apparaît au prophète Zacharie dans la soixante-dixième année de la captivité de Babylone, offre à Dieu les prières de tous les saints dans l'Apocalypse de saint Jean[3]. L'Église grecque lui avait élevé des temples sans nombre[4], et dès l'antiquité chrétienne, son culte avait pris un éclat extraordinaire dans l'Église romaine. Quand on a visité Manfredonia[5], sur l'Adriatique, et gravi le Gargano jusqu'à *Monte-Sant' Angelo*, on se trouve au point même où il fit sa première apparition en Occident, et c'est encore aujourd'hui le lieu d'un immense pèleri-

le portait fit naufrage. Tout périt, corps et biens. La mer, cependant, respecta le *Portement de croix*. La caisse qui le contenait surnagea et arriva presque saine et sauve jusqu'à Gênes, d'où elle fut réembarquée pour Palerme (Voy. les *Vierges de Raphaël*, t. II, p. 269).

1. 17 mai 1518. « J'apprends, écrit Goro Gheri, que Notre Seigneur veut que ces peintures aillent par terre. Qu'on fasse donc selon le bon plaisir de Sa Sainteté. »

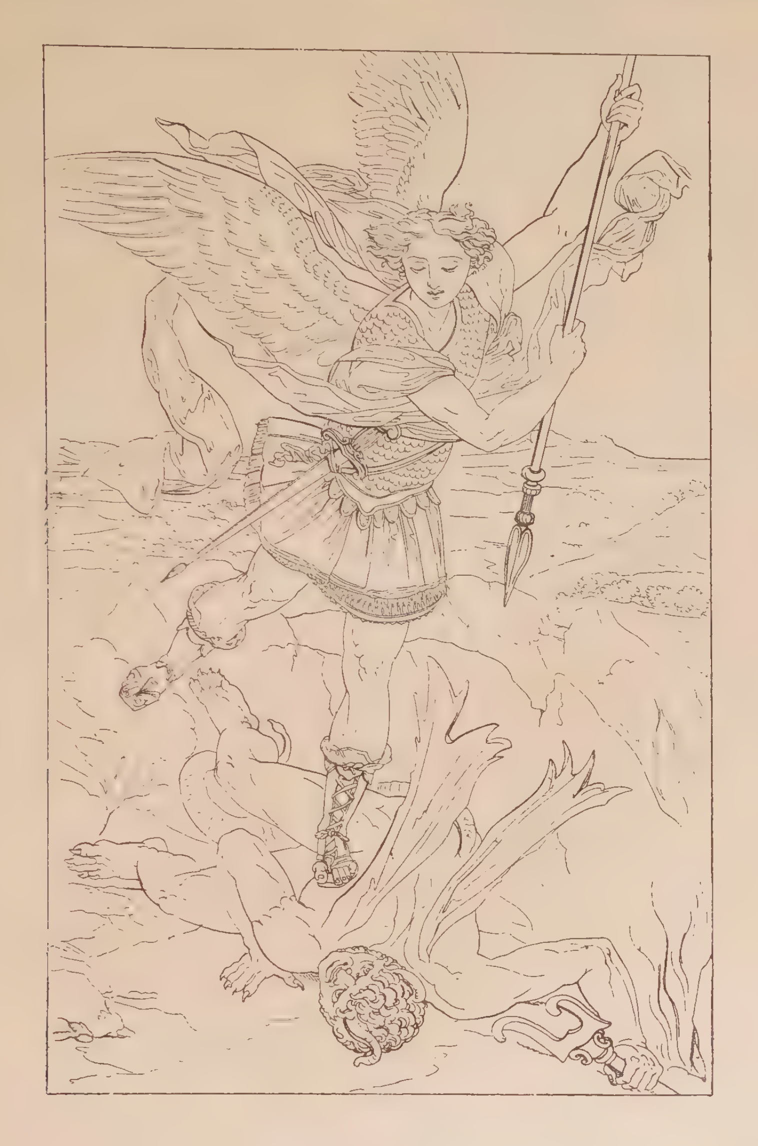
2. On a prétendu, mais à tort, que le *Grand saint Michel* fut commandé à Raphaël par Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, frère de l'amiral Bonnivet. D'après le Père Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*), ce serait Clément VII qui en aurait fait don à François Ier. Les témoignages les plus authentiques prouvent que ce fut Léon X, par l'intermédiaire de Laurent II de Médicis, et que l'expédition eut lieu en 1518.

3. Apoc. VIII, 3, 4.

4. Dans la seule ville de Constantinople, quinze églises lui étaient consacrées, et elles étaient toutes de fondation impériale (Du Cange, *Descrip. Constantinop.*).

5. La ville de Manfred.

nage. Mais nulle part il ne se prodigua comme dans notre vieille France. L'an 709, il apparait à saint Aubert, évêque d'Avranches, sur un rocher de la côte normande, aux confins de la Manche et de



LE GRAND SAINT MICHEL DE RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.

l'Océan. Un temple de Jupiter s'y élevait jadis. Une abbaye fameuse y fut construite alors, et le Mont-Saint-Michel demeura pendant des siècles le sanctuaire préféré de l'archange. La foi naïve et robuste du moyen âge le voyait et le revoyait sans cesse à travers les nuées

diffuses qui se meuvent au fond de la baie. Les yeux s'habituaient à distinguer dans ces brumeux mirages de vraies formes humaines, rendues géantes et montant jusqu'au ciel à travers l'immensité de la grande mer. L'archange planait de là sur la France tout entière, sans l'abandonner jamais durant les mauvais jours, intervenant de sa personne quand elle semblait ruinée et qu'on la croyait perdue. C'est lui qui occupe la première place dans les visions de Jeanne d'Arc. Il commande aux apparitions qui ordonnent à l'héroïque vierge de sauver son pays; il fortifie son cœur et il arme son bras, combat avec elle et la rend invincible. Dans la victoire comme dans le martyre, il est inséparable de notre grande sainte, et il emporte avec lui quelque chose de l'amour que nous gardons pour elle... Le 1er août 1469, Louis XI avait institué l'ordre de Saint-Michel, avec cette devise : *Immensi tremor Oceani*. L'archange, « qui faisait trembler l'immense Océan » devenait donc, pour les ordres royaux de la France, ce que saint Georges était, depuis cent trente-neuf ans déjà, pour les ordres royaux de l'Angleterre. Il faudrait relire ici le préambule de l'ordonnance de cette institution. En voici les premières lignes : « Nous, à la gloire et louange de Dieu nostre créateur tout puissant, et révérence de sa glorieuse Mère, et commémoration et honneur de Monsieur sainct Michel Archange, premier chevalier, qui pour la querelle de Dieu victorieusement batailla contre le Dragon, ancien ennemy de nature humaine, et le trébucha du ciel; et qui, au lieu et oratoire appelé Mont Sainct Michel, a toujours seurement gardé, préservé et défendu, sans estre pris, subjugué, ne mis ès mains des anciens ennemis de nostre Royaume... » N'est-ce pas là le texte même qui allait inspirer Raphaël, et ne devait-on pas être le bienvenu auprès de François Ier, quand on lui apportait l'image du grand protecteur de la France peinte de la main du plus grand des peintres?... Regardons ce tableau.

La scène se passe au milieu d'un désert encombré de rochers, dont les fissures laissent apercevoir les flammes de l'enfer. Saint Michel, le chevalier divin et le modèle par excellence du parfait chevalier, est descendu du ciel pour combattre Satan. Soutenu dans les airs par le balancement de ses ailes, il lui a suffi de toucher de son pied le démon, pour le terrasser et le vaincre [1]. Il est vu de face.

1. C'est de son pied droit que l'archange touche l'épaule gauche du démon. Sa jambe gauche est rejetée en arrière. — L'image est retournée dans la gravure que nous avons empruntée au Recueil de Landon (N. D. L. R.).

Vêtu d'une tunique courte et d'une armure d'or [1], qui dégagent le cou et découvrent complètement les bras et les jambes [2], il tient de ses deux mains la lance dont il va frapper l'ennemi du genre humain. Une longue écharpe bleue, dont les plis harmonieux flottent au gré des vents, ajoute à l'élégance aérienne de cette noble figure. La tête, coiffée de cheveux blonds qui s'agitent comme des flammes, rayonne d'une éternelle jeunesse. Aucun effort n'en contracte les traits; sa sérénité est immuable. Le geste est plein d'aisance et d'une souveraine grandeur. Le héros céleste est dans toute l'ardeur du combat, ou plutôt dans tout l'éclat de la victoire, et cependant rien ne vient troubler le calme de ses formes. Sa force est irrésistible; on le voit, sans que la moindre contraction musculaire soit nécessaire pour la faire sentir. Les deux grandes ailes, dont l'une se dresse verticalement au-dessus de la tête et dont l'autre s'étend presque horizontalement au niveau de l'épaule gauche, mêlent l'éclat des plus riches couleurs à l'apparition angélique. On dirait des pierres précieuses jetées à profusion autour du divin chevalier... Quant au démon, il est couché à terre, à plat ventre, se tordant et râlant dans une rage impuissante. Sa tête haineuse et monstrueuse grince des dents en se tournant vers l'archange, qu'il menace encore de ses yeux flamboyants. Son corps robuste et difforme est nu; Raphaël, à l'aide d'un raccourci savant, en a très habilement dissimulé l'horreur. Ses épaules sont armées de grosses ailes massives et cornues, faites pour le porter dans les sombres abîmes. Les doigts de ses mains et de ses pieds sont armés de griffes. Une longue queue part du bas de son dos et s'enroule entre ses jambes, qui battent douloureusement le rocher gardien de l'enfer... Tout au fond et au delà des nudités désolées de ce désert, la riante nature reprend ses droits. La campagne, verdoyante et rafraîchie, confine à la mer sous un horizon de ciel bleu... L'effet de cette peinture est saisissant. Le beau et le laid, le bien et le mal, le vrai et le faux, se livrent un suprême combat. Voilà l'idée exprimée par Raphaël avec une rare éloquence. Quel admirable contraste entre saint Michel et Satan! Quel magnifique triomphe de l'ange de lumière sur l'ange des ténèbres [3]!

Parmi les peintures de Raphaël il en est peu qui aient subi d'aussi

1. Une cuirasse d'écailles d'or recouvre la poitrine. Une épée est suspendue au ceinturon qui entoure la taille.

2. Les jambes nues sont chaussées de cothurnes de fantaisie qui laissent voir l'extrémité des pieds.

3. Voici comment le *Grand saint Michel* est décrit dans l'Inventaire de Bailly

mauvais traitements. En 1518, Raphaël était, depuis trois ans, architecte de la basilique de Saint-Pierre et du palais Vatican. Il avait par surcroît, depuis un an déjà, la direction des antiquités et des fouilles. Léon X en avait fait une sorte de surintendant des beaux-arts. Rome antique et moderne lui étaient confiées, presque soumises, ce qui ne l'empêchait pas de rester peintre avant tout, témoin les *Sibylles* et les *Prophètes* de l'église de la *Pace*, les *Cartons pour les Tapisseries du Vatican*, le *Zodiaque* pour la chapelle d'Augustin Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, la *Sainte Cécile*, la *Vision d'Ézéchiel*, le *Portement de croix*, la *Visitation*, etc., etc. Son invention était intarissable et son imagination de plus en plus féconde; mais il ne pouvait plus guère peindre lui-même entièrement les nombreux tableaux qui lui étaient commandés. Après les avoir composés, en avoir dessiné les principaux éléments d'après la nature et surtout d'après « une certaine idée » qui le hantait sans cesse, il les faisait ébaucher et quelquefois peindre presque entièrement par ses élèves, se bornant à y donner la dernière main, à y mettre l'accent décisif et toujours reconnaissable de son propre génie. Malheureusement, ces délicatesses suprêmes étaient peintes à l'aide de couleurs légères et fragiles; elles se réduisaient même peut-être à de simples glacis, superficiellement appliqués sur des dessous solidement établis. Dès lors, sous l'action du temps, des lavages et des restaurations, ce qui était du maître a plus ou moins disparu, et ce qui était de l'élève est resté. On doit tenir grand compte de cette observation quand on regarde les tableaux qui appartiennent aux dernières années de la vie de Raphaël [1].

Jules Romain a pris la plus grande part à l'exécution du *Grand saint Michel*, cela n'est pas douteux. Il y avait mis les duretés de son pinceau; mais sur ces colorations lourdes et opaques, le maître avait jeté sans doute le voile harmonieux de son propre coloris. Ce voile malheureusement s'est bien vite envolé [2]. Soit que ce tableau

(1709) : « Un tableau représentant saint Michel tenant une lance pour terrasser Lucifer qui est sous ses pieds. Figures grandes comme nature. Ayant de hauteur huit pieds deux pouces sur quatre pieds dix pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Avec deux volets doublés de velours vert peints d'ornements de rehaussé d'or. — Versailles. Grand appartement du Roy. »

1. Même à cette époque, cependant, on peut citer encore certaines peintures entièrement faites de la main de Raphaël, la *Vierge de Saint-Sixte* et le *Joueur de violon*, par exemple

2. Les contemporains de Raphaël dénonçaient déjà la couleur enfumée de ce tableau (Lettre de Sébastien del Piombo à Michel-Ange).

ait souffert durant le voyage de Rome à Fontainebleau, soit qu'il ait été mal soigné dès son arrivée en France, une première restauration devint nécessaire dès l'année 1530, et c'est à Primatice qu'elle fut confiée. Ce travail était de peu d'importance sans doute, si l'on en juge par la très minime somme dont on le paya. Les *Comptes des bastiments royaux* nous disent qu'il ne s'agissait que d'un lavage et d'un nettoyage de vernis [1]... A la fin du siècle suivant, ces mêmes *Comptes royaux*, nous révèlent une nouvelle restauration, très importante cette fois, à en juger aussi par ce qu'elle coûta. En 1530, Primatice avait reçu *onze livres*, pour avoir remis en bon état quatre tableaux de Raphaël ; en 1685, le peintre Guelin recevait *deux mille deux cent dix-huit livres, six sous et huit deniers*, « pour avoir rétabli le (seul) tableau de saint Michel [2] ». Ce mot *rétabli* donne à songer, me paraît effrayant. *Rétablir* un tableau ! N'est-ce pas le remettre en l'état où l'on suppose qu'il a dû être primitivement ? Voit-on, dans un temps où la pensée de Raphaël était si mal comprise déjà, le sieur Guelin chargé d'une pareille besogne ? Poussin lui-même, s'il eût encore vécu, y aurait à peine suffi, et il eût peut-être reculé devant elle. De cette époque, certainement, datent les premiers repeints, c'est-à-dire les premières et graves altérations. Il y avait dans l'air, en ce temps-là, quelque chose de pompeux et de théâtral. On en vivait sans le savoir. Les saints étaient en représentation dans leurs églises, comme les grands de la terre dans leurs palais. Ne semble-t-il pas qu'un peu de cette solennité officielle ait rejailli sur le *Grand saint Michel?* Le peintre obscur, chargé de le *rétablir*, ne l'a-t-il pas, à son insu sans doute, accommodé en quelque sorte au goût du jour ? La simplicité grandiose que Raphaël y avait mise n'en a pas été totalement effacée, mais elle en a été singulièrement obscurcie. Ce tableau fut alors placé au-dessus du trône de Louis XIV et y fit, malgré tout, bonne figure [3]... Le XVIIIe siècle, à son tour, allait le remanier aussi.

1. « Donné la somme de onze livres à Francisque Primadice de Bonllongne, le peintre, pour avoir vaqué, durant le mois d'octobre 1530, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux appartenant au Roy, de la main de Raphaël d'Urbin, a savoir : le *Saint Michel*, la *Sainte Marguerite*, la *Sainte Anne* (lisez la *Grande sainte Famille*) et le *Portrait de la reine de Naples* (Jeanne d'Aragon). » (Voy. la *Renaissance des Arts à la cour de France*, par le comte Léon de Laborde, p. 33).

2. « Du 8 may 1685. Reçu du s. du Metz 2,200 livres pour délivrer au nommé Guelin, peintre, pour avoir rétabli le tableau de saint Michel, de Raphaël, pour le service de Sa Majesté, et 18 l. 6 s. 8 d. pour les taxations, cy 2,218 : 6 : 8. »

3. Félibien, t. III, p. 83.

En 1753, des soulèvements s'étant produits dans la peinture, il fallut la transporter de son panneau sur toile [1]. Il est à croire que l'opération fut mal conduite, puisqu'on fut obligé de procéder à un rentoilage en 1776 [2]. Celui-ci fut fait assez malencontreusement aussi pour qu'on dût le recommencer en 1800 [3]... Notre XIXe siècle, enfin, devait être sans plus de ménagements pour ce *Grand saint Michel*. Vers 1850, M. Frédéric Villot procéda à une restauration qui mit toutes les autres à découvert. Tous les repeints des siècles précédents apparurent alors. Sous l'accumulation des vernis colorés qui les recouvraient, on ne les apercevait guère; on fut forcé désormais de les voir, et l'on s'en prit à celui qui les avait mis à nu [4]. On rejeta sur M. Villot toutes les responsabilités. Il avait été surtout imprudent. Il paya pour les vrais coupables, qui étaient depuis longtemps hors d'atteinte.

Le *Grand saint Michel* occupe une place d'honneur dans le Salon Carré du Louvre, et, malgré tous les outrages que lui ont prodigués le temps et les hommes, il garde, de sa noblesse native, quelque chose d'admirable. On parle de le déposséder de son rang, et nous regretterions qu'on donnât suite à cette idée, car il appartient à la fois à l'histoire de l'Art et à l'histoire de France. Vasari parle de cette peinture avec éloges, et elle marque les origines de notre Galerie. Voilà trois cent soixante et onze ans qu'elle jouit dans notre pays d'une légitime réputation. On se rappelle, en la regardant, l'accueil que lui fit à Fontainebleau le roi François Ier, au milieu d'une cour éprise de l'Italie depuis vingt-quatre ans déjà. On se souvient aussi de Versailles au temps de sa splendeur, et l'on y revoit Louis XIV, trônant sous la protection de l'archange. Exilé de ces résidences royales, le *Grand saint Michel* a trouvé asile dans notre vieux Louvre, transformé en un incomparable Musée. On ne pouvait rêver pour lui un meilleur sort, et l'on a fait justice en lui faisant honneur.

A. GRUYER.

1. Ce fut Picault père que l'on chargea de ce travail.
2. Ce premier rentoilage fut confié à Haquin.
3. On s'adressa à Picault fils pour ce second rentoilage.
4. C'est sur la figure de Satan qu'ont porté les repeints les plus fâcheux.



Watteau del — Héliog Dujardin

ÉTUDES DE TÊTES

Dessin à la sanguine relevé de crayon noir et de craie. Musée du Louvre.

L'EXPOSITION HISTORIQUE

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE



Au moment où paraîtra ce numéro de la *Gazette*, les derniers préparatifs de l'Exposition universelle toucheront à leur fin : il ne manquera pas un boulon à la tour Eiffel, ni à la Galerie des Machines; les objets d'art, triés par un jury jaloux du bon renom de la France, seront accrochés, époussetés, étiquetés; les restaurants cosmopolites exhiberont sur toute la ligne leurs devantures multicolores et prépareront leurs menus bizarres; les discours officiels n'attendront qu'un signal pour s'envoler vers l'imprimerie du *Journal Officiel;* les hôtels regorgeront de curieux accourus des pays les plus lointains; tout, en un mot, attestera qu'une fois de plus, la France aura été prête au rendez-vous qu'elle a donné au monde. En revanche, rien, au Champ de Mars ou au Trocadéro, ne rappellera que ce prodigieux déploiement de l'activité nationale a pour origine la célébration du centenaire de 1789.

Frappée de cette indifférence, dont nous n'avons pas ici à rechercher la cause, la Société de l'histoire de la Révolution française,

fondée il y a un an à peine, a entrepris, avec ses seules ressources et sans autre appui officiel qu'une large subvention du Conseil municipal, ce que le gouvernement n'a pas cru devoir faire. La direction des Beaux-Arts a gracieusement mis à sa disposition la salle des États au Louvre, de superbes tapisseries du Garde-Meuble et un certain nombre de vitrines. L'organisation de l'exhibition a été confiée à M. Fernand Calmettes qui, sans parler de son double talent de peintre et d'écrivain, avait fait preuve des qualités les plus pratiques en 1885 lors de l'exposition d'Eugène Delacroix. M. Étienne Charavay lui a prêté le concours de sa réelle érudition et des richesses autographiques et iconographiques dont le dépôt, singulièrement accru depuis, lui a été transmis par son père. D'autres membres de la Société ont provoqué les libéralités des principaux curieux de Paris et de tant d'efforts désintéressés est sortie l'Exposition inaugurée le 18 avril par M. le Président de la République.

Si l'on ne savait à quel point les passions politiques divisent les hommes et accentuent, de génération en génération, les malentendus, on pourrait s'étonner à bon droit qu'un siècle se soit écoulé avant qu'on osât tenter ce que la Société vient d'accomplir. La Révolution n'est pas seulement dans notre histoire un fait d'une incalculable portée, elle offre au point de vue pittoresque ou plastique des surprises et des curiosités en quelque sorte inépuisables, car elle a tout marqué de sa forte empreinte, aussi bien les allégories les plus métaphysiques que les objets les plus usuels. De cette fièvre de rénovation, de cette foi sincère dans un progrès à la fois immédiat et indéfini, du spectacle entraînant ou terrible que la rue offrait chaque jour, de ce constant appel aux instincts les plus nobles et les plus vils de l'âme humaine, des incertitudes poignantes du lendemain, des fibres vibrantes d'un patriotisme exalté jusqu'à la folie et jusqu'au crime, devait naître un art profondément personnel, spontané, vivant. Cet art attend encore ses historiens : la voie leur a été tracée par Jules Renouvier dont, en dépit de ses lacunes, le livre, brusquement interrompu par la mort, reste le *vade mecum* de tous ceux qu'attire le même sujet et qui se sont efforcés de le traiter après lui. M. Champfleury, M. Grand-Carteret ont apporté à l'étude de la céramique et de la caricature révolutionnaires de précieuses contributions; mais, pas plus que Millin et Michel Hennin qui, au début du siècle, se sont efforcés de classer et de décrire les types numismatiques et monétaires de la même période, ces pionniers de la première heure n'ont défriché jusqu'au tuf un champ dont il

est presque impossible de déterminer la profondeur et l'étendue. L'Exposition historique, en bénéficiant de ces recherches, a précisément pour but de montrer que dans toutes les branches de la

EXÉCUTEUR
DES JUGEMENS
Criminels.

TRIBUNAL
RÉVOLUTIONNAIRE.

15 frimaire

L'EXÉCUTEUR des Jugemens Criminels ne fera faute de se rendre aujourd'hui

à la maison de Justice de la Conciergerie, pour y mettre à exécution le Jugement qui condamne Boret, Rabaut

à la peine de mort. L'exécution aura lieu à deux heures du ~~matin~~ soir sur la place de la révolution de cette ville.

L'ACCUSATEUR PUBLIC.

A. Q. Fouquier

Fait au Tribunal, le 15 frimaire.
l'an second de la République Française.

FAC-SIMILÉ DE L'ORDRE D'EXÉCUTION DE RABAUT-SAINT-ETIENNE.

(Collection de M. Étienne Charavay.)

Révolution l'inédit et l'inconnu sont plus considérables qu'on ne le pense. La raison en est fort simple : ce que les influences politiques et religieuses, qui ont tant contribué à la destruction de la majeure

partie de ces objets, a épargné est resté enfoui dans des armoires longtemps closes ou exposé à des intempéries fatales. Nombreuses sont les familles qui ont anéanti de leurs propres mains des vestiges importuns ou odieux; plus nombreuses encore celles qui ont renié toute attache avec ce passé et qui ne se soucient point qu'on l'éveille; mais, à la longue, les scrupules s'àpaisent, le point de vue change, le respect fait place à l'indifférence, la vanité même s'en mêle et l'on exhume aujourd'hui ce qu'on aurait caché il y a trente ans.

A défaut des collections Laterrade, Hennin, Liesville, Turgot, aujourd'hui dispersées ou fondues dans des établissements publics, il s'est formé des collections moins nombreuses sans doute, mais d'autant plus précieuses que leurs possesseurs se sont attachés à des spécialités. Si le temps est loin encore où l'on pourra sérieusement songer à créer ce Musée de la Révolution auquel des esprits plus généreux que pratiques ont plusieurs fois songé, des exhibitions de la nature de celle-ci sont un acheminement vers le but entrevu en 1850 par Michelet [1] et tout récemment par M. Chassin.

Pour cette fois, la Société de l'Histoire de la Révolution s'est bornée à organiser une sorte de promenade chronologique à travers la période qui s'étend du 5 mai 1789 au 18 brumaire an VIII et elle a distribué en conséquence le local qu'on lui a prêté.

Après avoir franchi le vestibule du rez-de-chaussée sobrement décoré de bustes des précurseurs (Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Franklin, etc.) et de quelques tableaux et estampes de la même période, on gravit deux étages et on pénètre dans l'immense salle coupée de cloisons correspondant aux grandes divisions de la Révolution elle-même : Royauté légitime, Assemblée constituante, Législative, Convention, Directoire, Consulat. D'autres panneaux sont réservés à l'art, à la céramique, au théâtre, aux hommes de guerre, etc. Les niches ménagées au bas des hautes fenêtres qui éclairent la salle, ont également reçu un nombre considérable de portraits, d'estampes et d'autographes afférents aux mêmes divisions. Au centre de la salle, une large allée décorée des soixante guidons de la garde nationale parisienne, reproduits avec une scrupuleuse fidélité par M. Maurice Leloir, conduit le visiteur au pied d'un autel de la Patrie, dont l'agencement et l'ornementation sont dus à M. Calmettes, et que surmonte un faisceau de drapeaux tricolores. Sur la cimaise qui borde les deux côtés du cul-de-four, des

1. *Histoire de la Révolution* (éd. de 1869), tome V, page 37.

bustes de personnages politiques et de généraux fournis par l'atelier de moulages du Louvre et entre lesquels alternent des couronnes d'or, font au-dessus des tons rompus de la tapisserie le plus harmonieux effet.

Dans l'espace laissé libre par les cloisons latérales et de chaque côté de l'autel de la Patrie, des vitrines plates ou droites renferment la curieuse collection Fabre de Larche (médailles, monnaies, jetons, insignes, tabatières, boucles d'oreilles, éventails, miniatures, physionotraces, cartes civiques, etc.), et d'autres envois similaires. Enfin, au centre de l'allée médiane, une autre vitrine plus luxueuse montre le glaive de directeur, la montre, le cachet et divers menus objets provenant de Lazare Carnot. Ils ont été confiés par son petit-fils à la Société dont il a bien voulu accepter la présidence après la mort de son père.

A défaut d'un catalogue méthodique, que le temps n'a pas permis de rédiger, mais qui paraîtra ultérieurement, une notice sommaire met le visiteur en mesure de se guider à travers l'exposition. Il suffira ici de signaler au passage les objets les plus dignes d'attirer l'attention.

Dans le vestibule, consacré à la famille royale, outre les bustes bien connus de Louis XVI, de Marie-Antoinette et de Mme Élisabeth, voici des esquisses et des portraits (collections P. Marmottan et Moreau-Chaslon) du Dauphin et des frères du roi. Je laisse aux iconographes de profession le soin de déterminer la valeur historique de ces effigies, mais il faut recommander aux délicats une vive et gracieuse ébauche de Fragonard et un portrait de jeune garçon aux longs cheveux. Quel qu'ait été le modèle, la peinture est excellente. Les défenseurs de Marie-Antoinette, ou ceux qui se contentent d'admirer son courage dans l'infortune et devant la mort trouveront peut-être que la part faite à la reine est assez mince : qu'ils veulent bien songer qu'une collection vraiment complète de ses portraits remplirait à elle seule la moitié de la salle.

A peine a-t-on franchi la baie ouverte à droite du visiteur que le drame commence.

Les historiens modernes auront beau entasser les preuves, aligner des chiffres, opposer des documents aux traditions, la prise de la Bastille reste la grande date de notre émancipation politique. Ainsi qu'il arrive parfois dans le recul de la perspective historique, cet assaut livré à des invalides par des bandes à peine armées et encore moins disciplinées, et qui eut pour résultat la délivrance de neuf pri-

sonniers, dont deux ou trois faussaires, est mille fois plus important par ses conséquences que d'autres batailles autrement formidables. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de retrouver ici de nombreuses représentations du monument, de sa destruction et même de ses hôtes forcés. M. Stéphane Bourgeois, possesseur des reliques de Latude, a prêté non seulement ses échelles de corde et de bois, ses outils, les débris de ses vêtements, mais ce qui vaut mieux, le grand portrait peint par Vestier et qui, exposé au Salon de 1789, effectue au bout d'un siècle sa rentrée provisoire au Louvre. Une grande gouache de Thévenin (collection Sardou), deux tableaux de Demachy (collection Destailleur) montrent tour à tour l'attaque furibonde des avant-postes de la Bastille, le massacre de de Launay et la démolition des tours maudites par les bandes de Palloy. Au-dessus une autre composition de la plus franche naïveté (collection Champfleury), constitue le certificat de civisme que le citoyen Cholat, l'un des vainqueurs de la Bastille s'était décerné à lui-même et à l'aide duquel il sollicitait les libéralités de la Constituante. Un portrait de Bailly par Siffrein Duplessis (collection Eud. Marcille), un charmant tableautin de Debucourt (les Apprêts de la Fédération), appartenant à M. Raffet fils, suffiraient à nous avertir que nous sommes encore ici dans cette période d'enthousiasme ingénu et de verbosité pompeuse ou attendrie qui caractérisent toutes les brochures, tous les discours, toutes les motions du temps; et il n'est pas jusqu'à la physionomie, alors poupine et souriante, dans son rochet bleu, du futur évêque d'Autun (collection Marmottan) qui ne contribue à entretenir cette fugitive illusion.

Tout autre est l'impression que cause la travée suivante. Nous voici en pleine Terreur. Sur ce panneau sont alignés divers ordres d'exécution (entr'autres celui de Rabaut-Saint-Étienne, reproduit ici même), tous signés de Fouquier-Tinville ou de ses substituts (collection Étienne Charavay) et des estampes contemporaines ou modernes exhibant dans leur lugubre monotonie les derniers moments des condamnés fameux, ou le fonctionnement de la guillotine. L'autre panneau, dévolu aux « trois martyrs de la liberté » (*Le Peletier de Saint-Fargeau, Marat, Chalier,*) a pour centre le Marat dans sa baignoire offert par M. Paul David au Musée de Reims et prêté par celui-ci.

Depuis la publication de la petite notice de M. J. L. David sur le chef-d'œuvre de son grand-père [1] et après le débat soulevé plus récem-

1. *Notice sur le Marat de Louis David, suivie de la liste de ses tableaux dressée par lui-même,* Imp. Jouaust, 1867, in-24, 43 p.



LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU, PAR LOUIS DAVID.

(Fac-similé de l'épreuve unique de la gravure d'A. Tardieu, conservée au Cabinet des Estampes.)

ment par la présence aux portraits du siècle (1885) d'une copie que son propriétaire tenait pour l'original, le doute n'est plus permis sur l'authenticité respective de ces toiles fameuses. Tout en félicitant la Société et en remerciant la ville de Reims de ce prêt généreux, il nous est impossible de ne pas songer à cet autre chef-d'œuvre, — *Le Peletier sur son lit de mort*, — exactement contemporain de celui-ci, peint par David aux mêmes heures de sombre exaltation et que personne, pas même ses descendants, ne peut se flatter d'avoir vu. Un fragment du journal intime de E.-J. Delécluze, publié par la *Revue de l'art français*, a ramené récemment l'attention sur ce tableau et sur son étrange destinée. En résumant ici ce qu'on en sait, ce sera d'autant moins sortir de notre sujet que la *Gazette* est en mesure de placer sous les yeux de ses lecteurs le fac-similé du seul vestige actuellement connu de ce tableau et qu'elle en a communiqué une épreuve à l'Exposition.

Le 29 mars 1793, David offrait son tableau à la Convention, qui en agréait l'hommage et ordonnait, outre l'impression du discours prononcé par le peintre, l'exécution d'une gravure dont elle lui laissait le soin de désigner l'auteur. Quelques mois plus tard, le *Marat* était accepté dans les mêmes conditions et les deux toiles furent placées dans la salle des séances dont, aux termes du décret du 24 brumaire an II, elles ne pouvaient être retirées « sous aucun prétexte par les législatures qui suivront ». Quinze mois plus tard, un autre décret stipulait, au contraire, que la sépulture au Panthéon ou tout autre honneur de cette nature ne pourrait être décerné à un citoyen que dix ans après sa mort. En conséquence, et sur sa réclamation, les deux tableaux furent rendus à David qui les conserva dans son atelier jusqu'en 1816. Le Peletier de Saint-Fargeau avait laissé une fille unique, Mme de Mortefontaine, très soucieuse d'effacer, autant qu'il était en son pouvoir, le souvenir du vote de son père et de sa glorification posthume. Elle avait donc racheté de David ou de son fils le dessin qui avait servi à la composition peinte, ainsi que la planche commencée par P.-A. Tardieu d'après le tableau et enfin le tableau lui-même qui lui fut cédé à un très haut prix et sous une double clause : Les héritiers de David consentaient à ce que Mme de Mortefontaine fît effacer le glaive suspendu au-dessus du cadavre et l'inscription : *Je vote la mort du tyran ;* par contre celle-ci s'engageait à montrer tous les six mois à l'un d'eux la toile ainsi mutilée afin qu'il pût constater de *visu* son existence. Cette seconde clause tomba si bien en désuétude que M. J.-L. David n'en put obtenir l'exécution lorsqu'il préparait son travail définitif sur le maître. Le tableau avait été d'ail-

leurs, ainsi que le dessin, transporté au château de Saint-Fargeau (Yonne) et c'est là qu'il reposerait encore, sous une triple boiserie de chêne, si l'incendie qui a détruit jadis une aile du manoir ne les a pas réduits en cendres. Quant à la gravure, dont le cuivre aurait été brisé en 1826, sous les yeux de M. de Forbin, directeur des Musées, il n'en subsiste qu'une épreuve, lacérée dans sa partie supérieure, et appartenant à la réserve du cabinet des Estampes. Le fac-similé qu'en donne la *Gazette* a donc presque la valeur d'un document inédit.

Marat mort ne fut pas seulement glorifié par le pinceau de David; des moules furent pris de ses traits crispés par le dernier spasme, son buste fut placé dans tous les clubs, dans toutes les écoles et la pàte tendre de Sèvres multiplia son image embellie et idéalisée. M. Jules Claretie a retrouvé jadis dans l'arrière-boutique d'un brocanteur la terre-cuite d'un de ces bustes, celui-là même qu'un sculpteur trop peu connu, François Martin, de Grenoble, avait modelé pour la pompe funèbre des Cordeliers. Il l'a prêté à l'Exposition et il est curieux de comparer ce masque convulsé et ce type vulgaire et cruel aux élégances officielles de la manufacture.

Au revers de ce panneau où Marat avoisine Charlotte Corday, où les images contemporaines du meurtre de Le Peletier de Saint-Fargeau effleurent celles de l'exécution de Chalier, un dressoir d'assiettes patriotiques (collection Champfleury) renvoie sa claire lumière à une série de portraits d'artistes de la même période : voici entre autres Bailly, Pajou et Jean Guérin peints par eux-mêmes; une véritable rareté, un ravissant portrait de femme (Mme Talma, dit-on, collection Marmottan), crayon rehaussé d'Harriet, l'élève chéri de David, mort tout jeune; c'est peut-être le portrait de femme mentionné au livret de 1800, car celui-ci est daté de l'an IX.

Tournez l'angle du même panneau et vous vous trouverez à droite en présence du comité de Salut public et de son terrible chef, à gauche de la série complète, ou peu s'en faut, des parents de Danton et de Desmoulins. Le grand portrait de Robespierre (collection Eudoxe Marcille), longtemps attribué à Danloux et exposé comme tel en 1860 au boulevard des Italiens, a été restitué à Mme Labille-Guyard, depuis Mme Vincent, avec d'autant plus de raison qu'un billet de Robespierre, conservé au British Museum, fournit la date certaine de l'œuvre : le 13 février 1791, l'ancien lauréat des *Rosati* d'Arras écrivait à l'artiste : « On m'a dit que les Grâces voulaient faire mon portrait. Je serais indigne d'une telle faveur si je n'en avais senti vivement tout le prix... » Le contraste est piquant entre

cette tête frisée, ce jabot et ces manchettes irréprochables, le tricorne passé sous le bras, la main gauche posée sur la garde de l'épée, et le masque sinistre pris, dit-on, sur le cadavre du décapité! Malgré toutes les garanties d'authenticité dont est entourée cette pièce, me sera-t-il permis de m'étonner que le moule ne décèle en rien la trace de l'horrible blessure que le coup de pistolet du gendarme Merda avait faite? D'autres portraits d'Augustin-Bon Robespierre, de Saint Just (collection Ernest Hamel), de Pons de Verdun, de Barère, etc., dominent une rangée d'autographes appartenant à M. Étienne Charavay et d'une inestimable valeur historique : ordre d'arrestation de Theresia Cabarrus, félicitations de Couthon à Gaultier de Biauzat sur son élection aux États Généraux, remerciements de Le Bas à Desmoulins sur son *Histoire des Brissotins*, organisation des ateliers d'armes, etc. Ce sont aussi des documents d'un autre ordre, mais d'une importance capitale que ces croquis de Vivant Denon appartenant à M. Dide : Carrier et Fouquier-Tinville comparaissant à leur tour, épeurés et larmoyants, devant le Tribunal révolutionnaire, Gobel et Chaumette hissés sur la même charrette, la fine silhouette d'Hébert baissant les yeux devant cette guillotine dont il s'était si longtemps fait le lâche pourvoyeur, Danton, dont la formidable laideur est attestée à la fois par Denon qui l'a saisi de face et par le facsimilé de ce profil que David a jeté en hâte sur le papier. Pendant qu'il se débattait dans le piège que lui avait tendu la faction Robespierrenne, peut-être revit-il passer dans son souvenir l'image adorée de sa première femme. La voici dans son élégant déshabillé noir, un haut bonnet blanc sur ses cheveux bruns, l'œil câlin et fripon, le teint rose, la lèvre sensuelle et moqueuse, admirable peinture digne de David, si elle n'est du maître lui-même et qui peut soutenir hardiment la comparaison avec ce beau pastel de La Tour représentant Pierre Manuel et surtout avec les autres souvenirs des familles de Danton et de Desmoulins (collection Claretie, Robinet et Menuel).

L'art révolutionnaire n'est point exclusivement tragique; il ne s'est pas toujours voué à magnifier les martyrs de la liberté ou à stigmatiser les suppôts des tyrans; il a volontiers regardé le spectacle de la rue, et ce spectacle devait être, à certains jours, singulièrement divertissant et pittoresque, si l'on en juge par les huit cent cinquante gouaches (collection Bidault de l'Isle) d'un artiste dont le nom même est une révélation, Lesueur [1]; il s'était proposé, ainsi qu'il

1. Un homonyme, Pierre-Étienne Lesueur, a pris part aux Salons de 1791 à 1798, mais comme paysagiste.



LE CULTE NATUREL,

Se Vend Paris Chez l'Auteur ... Rue git-le-cœur, N° 13.

ou

Les Théophilantropes que le Peuple appelloit assez plaisamment Les filoux en Troupe.

FAC-SIMILÉ D'UNE ESTAMPE RÉVOLUTIONNAIRE, APPARTENANT A M. BIHN

nous l'apprend lui-même, de « donner une idée de la manière dont étaient costumés les habitants de Paris dans les premières années de la Révolution française et l'on peut être sûre (*sic*) que toutes ces figures sont faites d'après nature ». Assez semblables aux découpures des anciennes lanternes magiques, collées sur des cartons bleuâtres qui en font ressortir le coloris et les contours naïfs, disséminées chronologiquement dans les diverses travées, elles sont toutes accompagnées d'une légende tracée de la grosse écriture du peintre et orthographiée en conséquence. C'est un témoignage irréfutable et qui en apprend plus long que de très savants livres.

Le théâtre qui ne ferma jamais ses portes, même au 10 août, au 21 janvier et au 9 thermidor, est, lui aussi, représenté ici par de précieux documents manuscrits et imprimés, empruntés aux archives de la Comédie-Française ou aux cartons de M. Charavay. M. Albert Lenoir s'est dessaisi provisoirement de l'excellent portrait de son père par David et d'un certain nombre de vues du Musée des Monuments français ou de croquis pris avant son irréparable dispersion.

Un même sentiment de piété filiale a mû M. Alexandre Dumas quand il a envoyé aux organisateurs de l'Exposition le portrait de son grand-père « l'Horatius Coclès du Tyrol » et son sabre d'honneur, placés tous deux dans la travée voisine, consacrée aux généraux et aux armées de la République. La série commencée par Marceau, Hoche, Kléber, Desaix, Moreau, se prolonge à travers les modes, les ridicules, les travestissements officiels imposés par le Directoire à ses fonctionnaires et les rites de la théophilanthropie, et se clôt au tournant du dernier panneau.

Un seul homme le remplit tout entier, comme il va remplir le monde de son nom et faire momentanément disparaître dans l'éblouissement de sa gloire ces jeunes et pures renommées. Toutes les ressources graphiques, toutes les imaginations, voire les plus burlesques, s'épuisent à fixer de face, de profil, de trois quarts, en pied, en buste, à cheval, à chameau, en papier peint, en tapisserie, en trompe-l'œil, ce facies émacié, ces longs cheveux, ce menton volontaire et dur. Si Shakespeare revenait au monde, il ne conseillerait pas au nouveau César de se méfier des « visages pâles », mais des hommes gras; et un croquis de Denon d'après l'énorme tête de Georges Cadoudal lui donnerait raison, car il est invraisemblable qu'un homme aussi monstrueusement obèse ait joué jusqu'au bout son rôle de conspirateur actif. Ce croquis (appartenant, comme les autres, à M. Dide) est la vivante traduction du signalement fourni l'affiche du grand

juge Régnier, intitulée *Listes des brigands chargés par le ministère britanique d'attenter aux jours du Premier consul* et pour qui l'échafaud politique, un instant aboli, va de nouveau dresser ses bras rouges.

C'est la première fois, croyons-nous, que l'on applique à une période déterminée de l'Histoire de France la méthode suivie par les organisateurs de l'Exposition, et il n'en est pas, ce nous semble, de plus instructive. Pourquoi d'autres curieux ne nous convieraient-ils pas à d'autres réunions, toujours éphémères, sans doute, mais singulièrement fécondes, et qui embrasseraient le règne de Louis XIV, celui de Louis XV, ou celui de Napoléon ? Pourquoi ne pas tenter à Paris ce qu'on a fait à Londres, l'an dernier, pour les Stuarts, ce qu'on se propose de faire, dit-on, cette année pour les Tudors ? Un peuple n'est véritablement digne de son passé que lorsqu'il l'honore d'un amour sincère et d'un culte intelligent.

MAURICE TOURNEUX.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Exposition rétrospective de peinture, à Gand. — Note complémentaire sur l'indication du lieu de naissance de Memling. — Mort d'un ancien élève de David.



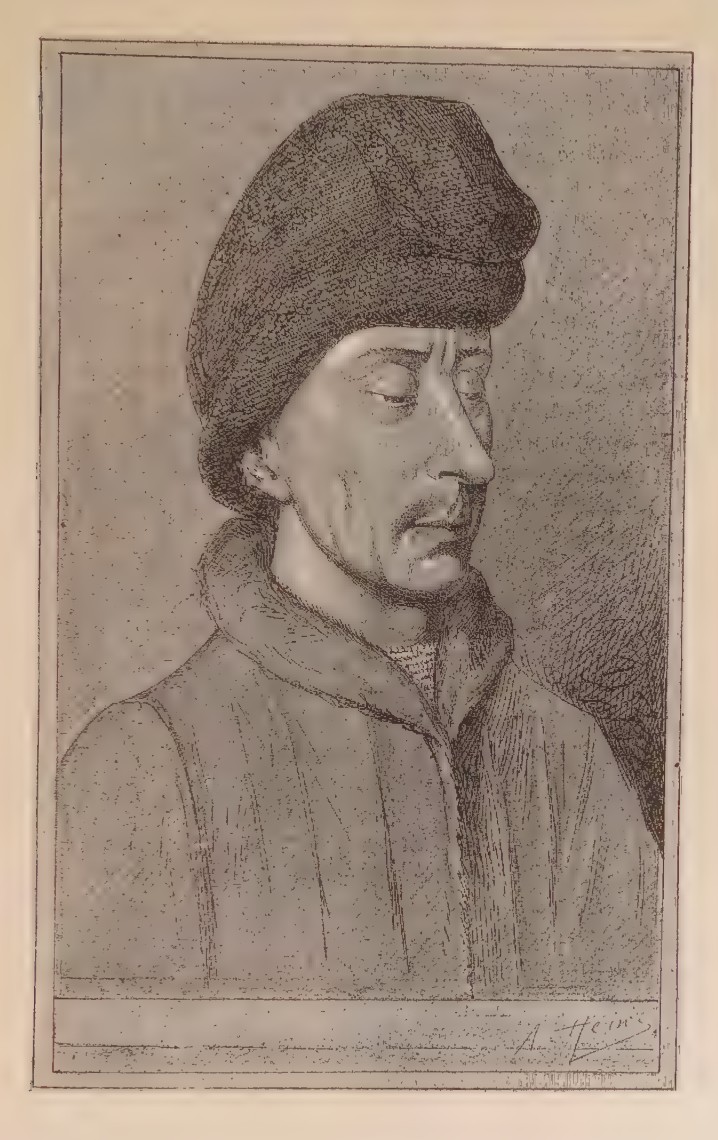
Organisée à Gand par l'Union des Artistes, l'exposition de tableaux anciens a obtenu un succès d'imprévu autant qu'un succès de mérite. Tous les éléments de cette exhibition étaient tirés des collections locales et à côté d'une valeur intrinsèque généralement sérieuse, on leur a, en outre, trouvé l'attrait de la nouveauté, chose qui, en pareille matière, est une valeur aussi.

Sans doute, on ne se lasse point de voir de belles choses : les musées procurent heureusement ce plaisir. Il y a pourtant un charme dont nul ne se défend à percer la mystérieuse atmosphère qui plane sur les collections privées. Outre qu'on sait gré au possesseur d'une belle toile d'en partager un moment la jouissance avec le public, l'impression que procure, dans ces conditions, la vue d'une œuvre intéressante, s'accroît de l'illusion égoïste, mais indéniable, qu'on a eu soi-même une part quelconque au mérite de sa découverte.

Les tableaux exposés à Gand n'avaient pas, jusqu'à ce jour, été vus en public et il a fallu la généreuse initiative de l'Union des Artistes, — le bénéfice d'une caisse de secours instituée pour les artistes nécessiteux, — pour les amener au grand jour de la rampe. Ces peintures, au nombre de deux cents, offraient, pour beaucoup d'entre elles, un intérêt d'art souvent très sérieux et pour plusieurs un intérêt d'histoire qu'il me sera permis d'indiquer en passant. Chose plus digne encore d'être notée, le triage avait été fait avec assez d'entente pour maintenir le niveau général à une très convenable hauteur. J'ajoute, à simple titre d'information, que l'exposition n'a guère duré que trois semaines, ce qui, joint à une publicité trop restreinte, a eu pour conséquence de priver beaucoup de curieux du bénéfice de ce très remarquable ensemble.

Nous avons su, par un avertissement placé en tête du livret, que les attributions sont données aux tableaux par leurs possesseurs. On doit savoir gré à ceux-ci d'avoir fait un usage discret de la permission qu'a tout amateur de recourir aux noms les plus ronflants, pour en orner le cadre des échantillons qu'il nous admet à connaître. C'est à la fois une preuve de bon goût et une garantie de

sérieux, car nous savons tous à quels prodiges d'illusions s'abandonne l'amateur vulgaire, dès qu'il s'agit de baptiser les œuvres de sa galerie. Il n'est peut-être pas



PORTRAIT DE JEAN SANS PEUR (ÉCOLE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE).

(Collection de M. le comte de Limburg-Stirum.)

de forme sous aquelle la vanité se donne plus libre carrière. A Gand, chose absolument digne de remarque, des œuvres tout à fait distinguées ont été présentées au public sans aucun nom d'auteur. Qu'on veuille bien pardonner les essais de détermination qui pourraient, à la faveur de cette circonstance, se glisser dans le présent article.

Parmi ces inconnus du livret, trois œuvres remarquables étaient extraites des collections de Limburg-Stirum et de Crombrugghe de Picquendaele. A la première appartenait un portrait extrêmement curieux de Jean sans Peur, qu'il est permis de croire contemporain de ce prince, mort en 1419. Il n'y a pas grande hardiesse à donner un nom au personnage; si les portraits gravés de Jean sans Peur sont d'un mérite artistique secondaire, ils témoignent, du moins, de l'existence d'un prototype. Figure longue, futée, donnant plutôt l'idée d'un homme sans scrupule que sans peur. Le costume est bien également celui de la cour de Bourgogne au début du xve siècle, ce costume qui, d'après Viollet-le-Duc, semblait avoir pris comme point de départ l'étude du laid et du difforme et dont le souvenir n'est pas éteint dans les œuvres des Van Eyck.

Il serait difficile de ne pas prononcer ce nom devant un portrait du duc de Bourgogne, alors surtout qu'il est peint à l'huile. Parler d'Hubert Van Eyck, c'est naviguer sans boussole, car aucune peinture du maître n'a pu être identifiée jusqu'ici. D'ailleurs, son nom n'apparaît pas dans les comptes de la maison de Bourgogne. Jean Van Eyck, pour sa part, n'est entré au service de celle-ci qu'après la mort de Jean sans Peur. Tout cela n'empêche que comme exécution aussi bien que comme tonalité, le portrait exposé à Gand n'offre des points de contact nombreux avec la manière du glorieux artiste, et il ne faudrait pas trop facilement repousser l'idée d'y voir une œuvre de sa jeunesse, c'est-à-dire de l'époque où, étant au service de Jean de Bavière, sa réputation était parvenue jusqu'à Philippe le Bon, comme l'affirment les documents publiés par le comte de Laborde.

A cette première œuvre, avant tout curieuse, de la collection Limburg-Stirum, s'en ajoute une seconde, d'un attrait artistique infiniment supérieur, une des perles de l'exposition de Gand. Simplement désignée sous le titre de *Château de Rumbeeck*, l'attachante petite création offre d'abord l'intérêt de représenter un domaine connu, appartenant à la famille du possesseur même de la Peinture. Le titre n'en donne qu'une idée très imparfaite. Le château n'est ici qu'un accessoire. L'avant-plan est occupé par de nombreux personnages, qui sont autant de portraits sans doute. La date se précise sans grande difficulté par les costumes. Nous touchons à 1540, époque avancée du règne de Charles-Quint. Les vastes coiffures ont fait place, pour les hommes, aux toques gracieuses, pour les femmes à la coiffe étoffée que l'on rencontre surtout dans les portraits de Holbein. Une vaste pièce d'eau, où s'ébattent des cygnes, occupe le centre de la peinture. Environnée d'arbres à l'imposante silhouette, elle laisse à droite une échappée de vue sur un village dépendant du castel dont les créneaux et les tours se découpent sur les frondaisons d'un parc. Sur la rive la plus distante, une cavalcade de toutes petites figures s'avance joyeusement vers la noble demeure. Les dames occupent un spacieux chariot couvert de toile. Les cavaliers et les valets précèdent et suivent. Les personnages réunis à l'avant-plan sont au nombre de quinze. Ils chantent en s'accompagnant de divers instruments. Un page leur verse du vin. Mais aucun visage ne s'illumine d'un sourire et les gestes demeurent compassés. Il semble que le peintre, observateur rigoureux de son modèle, s'est renfermé dans un scrupule de ressemblance, imposé par ses clients.

On voit encore, à l'extrémité du groupe, le chapelain de la famille, lisant ses Heures. Leys eût assurément fait ses délices de cette petite page où le précieux rendu du détail ne nuit en rien à l'harmonie de l'ensemble. Sous les rayons du

soleil couchant, le lac s'éclaire d'une lueur douce. L'un des cygnes s'élance de l'eau en battant des ailes.

Le paysage mérite ici l'attention la plus spéciale. Le feuillé des arbres est traité avec une minutie qui fait songer d'abord à Patenier. En y regardant de près, on découvre dans un grand arbre vers la gauche, une chouette, oiseau dont Bles, selon les auteurs, avait coutume de signer ses tableaux. A la vérité, sur un autre arbre vers la droite, l'on voit une pie, mais celle-ci n'étant la signature de personne, il n'y a pas de motif absolu pour rejeter l'attribution au maître *Civetta.* Van Mander loue spécialement Bles de la patience qu'il apportait à rendre le détail. Son œuvre, ajoute cet auteur, se compose en majeure partie de paysages semés d'arbres et animés de nombreuses figures. Ses tableaux étaient généralement petits. Si, véritablement, il s'agit ici d'un Bles, le spécimen est des plus importants pour caractériser le maître.

Chose curieuse, et quelque peu déroutante, le baron de Crombrugghe avait fait figurer à l'exposition un autre tableau qu'il y aurait lieu d'attribuer à Bles, bien qu'en réalité aucune similitude n'existe entre cette peinture et la précédente. Il s'agit d'un *Ecce homo,* de petit format.

Le Christ, tout inondé de sang, apparaît au haut d'une estrade, présenté à la foule par un Pilate en costume oriental. La multitude, multitude bestiale et grouillante, occupe tout le premier plan de droite. La ville de Jérusalem, vers laquelle conduit un pont, avec des personnages accoudés au parapet, forme un délicieux lointain. Les personnages sont remarquables par une expression de rage qui n'a rien de caricatural. La diversité des physionomies est vraiment merveilleuse et fait songer à Martin Schongauer. Le regard de Pilate est empreint d'une perfidie atroce. J'avais songé tout d'abord à voir ici un Jérôme Bosch, lorsque en examinant l'œuvre plus en détail, je constatai la présence, au fond d'une meurtrière pratiquée dans le mur où s'adosse l'entourage du Christ, d'une chouette! La présence de l'oiseau est vraiment si peu nécessaire ici, qu'à moins de ne rien signifier du tout elle équivaut à une signature. Magnifique et harmonieuse peinture, du reste, et dans un état de conservation irréprochable.

Il convient encore de mentionner, toujours parmi les primitifs, une *Madone,* exposée par M. Maeterlinck, directeur du Musée de Gand. L'ensemble des tonalités, le fond de marbre rouge, la grâce un peu maniérée de l'Enfant Jésus avec de grands yeux bruns, le ton perlé des chairs contrastant avec l'éclat des draperies, rehaussées de fines broderies tracées en noir, enfin les formes pleines, sont la caractéristique de Mabuse, dans sa seconde période. Cette Madone est une échantillon absolument distingué de sa manière.

Secondaires dans les œuvres d'imagination pure, les Flamands de la seconde moitié du XVIe siècle se révèlent comme des portraitistes d'une rare force. Un tableau de Frans Floris, de la collection Fredericq, la *Manne,* avec une belle signature et le millésime 1554, n'est certes pas une œuvre ordinaire. On préférerait un moindre étalage de science et un peu plus d'oubli des Italiens. Quand il s'agit du portrait, que de chefs-d'œuvre nous livre ce groupe d'artistes si dérouté par le souvenir de Michel-Ange! Voici, par exemple, un portrait d'homme, par Adrien Thomas Key (collection Dael), digne de rivaliser avec les plus belles productions du genre. Le type n'a rien de fort distingué, mais quelle intensité de vie, quelle prodigieuse étude de la forme! Tout le monde a, du reste, admiré au Musée

d'Anvers le double portrait de famille du même artiste. Quelle valeur pouvait avoir le *Christ en croix* servant de panneau central à ces volets? On se le demande avec un peu d'inquiétude. Gageons que s'il s'est perdu, c'est qu'il ne valait pas beaucoup la peine d'être conservé.

Pour en revenir au portrait de Gand, il égale certainement Antonio Moro, ce qui n'est pas peu dire.

Le même possesseur avait exposé, sous le nom de Pourbus, un second portrait d'homme, personnage jeune, appuyé sur une haute épée et dont le pourpoint s'allonge en pointe comme la bosse de Polichinelle. Le fond est curieux : un intérieur de cour avec de grands arbres, largement tracés. La peinture est très ferme et tout l'ensemble d'un grand caractère. Seulement, comme le tableau est daté de 1589, que François Pourbus est mort en 1581, que son fils avait à peine vingt ans à la date du portrait, le plus raisonnable est d'abandonner l'attribution inscrite au catalogue.

La *Fête des Innocents*, n° 81 (collection Haus), est un intéressant spécimen de D. Vinckeboons, un peu passé de couleur pourtant. Des détails « ultra-flamands » montrent à quel degré nos pères tenaient à leur liberté d'allures.

Il va de soi qu'en Belgique toute exposition de tableaux anciens qui se respecte doit avoir des Rubens, des Van Dyck et des Jordaens. Gand n'a pas manqué à la règle; je doute pourtant qu'il y eût ici un Rubens authentique. Une très jolie esquisse exposée sous le nom du maître par le baron Van Loo était de Diepenbeke. Il faut hésiter d'autant moins à l'affirmer que le tableau de cette esquisse : *Le bienheureux Waltmann, abbé de Saint-Michel à Anvers, recevant de saint Norbert la crosse et la bénédiction abbatiales*, existe toujours à l'église de Deurne, près d'Anvers. Il avait été peint pour l'abbaye de Saint-Michel et n'en fut enlevé qu'à l'époque de la suppression de celle-ci.

Les Van Dyck, sans grande importance, avaient le mérite de l'authenticité. La grisaille, ou plutôt l'esquisse, de la collection Dael, l'*Enfant Jésus caressant le petit Saint-Jean*, figures de grandeur naturelle, caractérise très bien la manière du maître.

Les têtes d'*Apôtres*, au baron Van Loo, de Gand, sont des œuvres de jeunesse. On sait quelle était, au début de la carrière de Van Dyck, la vigueur du pinceau de cet artiste. Elle était même suffisante pour faire que des œuvres datant de cette époque de sa vie ont été attribuées à Rubens.

Rappelons à ce propos le procès qu'il y eut à Anvers, quelques années après la mort du peintre, précisément à propos d'une série de têtes d'apôtres et dans lequel des témoins, entendus au cours de l'enquête, vinrent déclarer que Van Dyck avait pris pour modèles des artistes de ses amis. Il semble que le maître ait peint plusieurs suites de cette espèce. Diverses galeries en possèdent des échantillons. L'authenticité des têtes exposées à Gand n'en paraît pas moins évidente.

Le contingent de Jordaens se limite à un tableau de petites dimensions. Il est de première qualité, et provient de la collection Wauters. C'est l'*Enfant prodigue*. Le peintre a choisi le moment où, à bout de ressources, le jeune libertin vient implorer la compassion du fermier qui lui donnera à garder ses pourceaux. On voit d'ici la désinvolture avec laquelle est traité le petit épisode. Les futurs pen-



LA CUISINE, PAR JEAN STEEN.

(Collection de M. le baron Van Loo, à Gand.)

sionnaires du fils prodigue grouillent au premier plan. Jordaens a fait plus grand, rarement mieux.

Un mot, en passant, d'un tableau d'auteur inconnu, la *Manne* (collection Van Zantvoorde), n° 138 du catalogue. Il s'agit probablement d'une œuvre de Corneille Mahu, un Anversois né en 1613 et qui vécut jusqu'à la fin du siècle, curieux, précisément, parce que le souvenir de l'époque rubénienne s'y combine avec les influences françaises qui, petit à petit, s'infiltrent dans l'école.

Que le lecteur veuille bien n'attribuer qu'aux rigueurs de l'ordre chronologique le retard que j'apporte à lui parler d'une œuvre capitale, mise en relief par l'exposition de Gand : le Jean Steen du baron Van Loo. On m'assure que ce tableau n'est point sorti de la famille, ce qui expliquerait à la fois son excellent état de conservation et son peu de notoriété. Les figures sont de grandeur naturelle, chose des plus rares dans l'œuvre du maître. Dans le merveilleux *Repas de famille* de la collection Steengracht, à la Haye, elles sont à peine au-dessus de la demi-nature. Pour le reste, aucune comparaison à faire entre les deux œuvres. Autant le *Repas de famille* est traité avec ampleur, autant la *Cuisinière* de la collection Van Loo se distingue par son extraordinaire fini.

M. Van Westrheenen, l'éminent biographe de Jean Steen, insiste sur l'influence exercée sur ce maître par Frans Mieris. Ici cette influence est absolument irrécusable. Le tableau est, dit-on, signé; je n'ai pu m'en convaincre. L'authenticité n'en demeure pas moins évidente. J'eusse grandement préféré une date. Très certainement il s'agit d'une œuvre de jeunesse. La forme est d'une correction irréprochable et, vraiment, suggère ce rapprochement, assez singulier à première vue, fait par Reynolds, entre Raphaël et Jean Steen. La tête, les bras de la jeune femme, sont d'un modelé admirable et d'une correction absolue. Comme le sont souvent les têtes de Jean Steen, celle de la *Cuisinière* est éclairée de manière à laisser la majeure partie de la face dans la pénombre. La silhouette se dessine ainsi en lumière sur le fond et prolonge d'une manière gracieuse la ligne de l'épaule. Par la droite arrive un jeune campagnard, un benêt vu de profil, et portant un panier d'œufs. Sa figure niaise, éclairée en plein, est d'un dessin étonnant. Miereveld n'a pas modelé avec plus de précision.

Dans son ensemble, — et le sujet suffit à le dire, — le tableau rappelle les œuvres de Pierre Aertsen. La table qui occupe le premier plan, à gauche, est chargée de victuailles traitées d'une manière supérieure. Il y a là un lapereau mort que ni Van Utrecht, ni aucun peintre du genre nature morte n'a égalé. Le seul reproche que l'on pût faire à ce tableau exceptionnel est d'être conçu dans une tonalité un peu terne. Jean Steen a été plus entraînant. Il est rare de le trouver aussi complet.

Une seconde œuvre du même maître, datant de 1677, provient de la collection de M. Soupart. C'est une scène de genre avec une société nombreuse se divertissant dans l'enclos d'une habitation champêtre. On dirait l'œuvre d'un précurseur de Watteau, car l'analogie n'existe pas moins dans l'interprétation que dans le sujet. Même clarté de coloris, mêmes arrière-plans estompés. De plus, les personnages sont vêtus « à l'espagnole ».

Un *Festin* de Dirck Hals, tiré de la collection Van der Plancke, a porté tout le poids du grand nom de l'illustre famille à l'exposition. J'y ai bien vu, en réalité, un excellent portrait de femme attribué à Frans Hals lui-même (n° 56), mais le modelé des chairs, autant que les relations de couleurs et le goût des ajustements,

suggéraient plutôt le souvenir de Terborgh, de l'avis de plusieurs connaisseurs. Ce n'était pas déjà un mince honneur pour la peinture.

Voici un maître qui, faute de signature, est fait pour dérouter la sagacité des experts. Je dis, sans plus attendre, qu'il s'agit de Corneille Monincx. Tel est, en effet, le nom qui se déchiffre sur le mur, au fond de la pièce où sont réunis cinq fervents de Bacchus. La peinture autant que le sujet, rappelle Corneille Bega. Monincx est inscrit à la gilde des peintres de la Haye en 1646; il avait alors 40 ans, et vécut jusque vers 1690. Les registres le mentionnent comme vitrier, fait qui n'a rien d'exceptionnel en Hollande, où nombre de peintres ont exercé des professions étrangères à leur art. Jean Steen fut bien brasseur.

Quoi qu'il en soit, Monincx est un maître fort distingué et, chose curieuse pour un illustrateur de tabagies, presque un classique. Houbraken assure qu'il passa treize ans à Rome, au service du pape. Dans le présent tableau les souvenirs d'Italie se traduisent par une étude précise de la forme qui serait mieux à sa place dans tout autre sujet. Les têtes de buveurs abrutis n'en sont pas moins très étudiées et rendues avec une surprenante exactitude.

Les expositions comme celle-ci offrent souvent l'avantage de nous révéler des noms oubliés de l'histoire. Qui connaît Pierre Willebeeck, peintre de premier ordre, si j'en juge par une guirlande de fruits : oranges, citrons, figues, raisins, etc., le tout sur un fond noir, exposée par M. le chevalier Vervier ? C'est complètement digne de De Heem ou de Van Utrecht. Willebeeck était Anversois et je trouve son inscription à la gilde d'Anvers en 1632. Il était alors apprenti, on ne dit pas sous quel maître, et ne devint maître de lui-même que quatorze ans plus tard, en 1646. Que signifie ce long intervalle ? Je l'ignore. Peut-être le peintre quitta-t-il le pays.

Autre victime, sans doute, du démarquage : G. Verbeeck, dont M. le chevalier Soenens expose deux petits tableaux datés de 1753, qui passeraient très bien pour des Wouwermans, de qualité secondaire, il est vrai. Mais Verbeeck n'est qu'un peintre d'ordre secondaire.

Plusieurs tableaux d'accessoires, de nature morte, de fleurs, signés Van Utrecht, Daniel Seghers, Van Kessel, Otto Marsœu, Biltius, Pedro Verbruggen, sont presque tous de qualité excellente. Je tiens spécialement à signaler une *Vanitas*, de la collection Dael. Un crâne entouré de fleurs, des roses superbes, d'une pipe, etc., au-dessus desquels planait une bulle d'air incomparablement rendue. On attribuait cette peinture, évidemment sur la foi d'un monogramme A. H. D., au moine espagnol Donado, frère Adrien, cité avec grand éloge par Pacheco et ses continuateurs. Mais ce monogramme-là est un témoignage aussi fragile que la bulle d'air qui le surmonte. Outre qu'il n'est mentionné dans aucun dictionnaire, les peintures connues de Donado sont des tableaux religieux, restés dans son couvent de Séville. Il est vrai que la pensée traduite par la peinture serait bien celle d'un homme qui a renoncé au monde. Ce n'est là, toutefois, qu'un indice bien vague pour s'en tenir à une attribution que tout semble contredire en présence d'une peinture bien hollandaise. Il est très certain que dans ce genre-là, on n'a pas fait plus beau.

Les collections belges sont pauvres en tableaux français. Bien des gens ici prétendent posséder des Greuze et des Watteau, mais il faut en rabattre. Le tableau

de Pierre Alexandre Wille, exposé par M. Dael, a au moins le mérite de l'authenticité, car il porte la pleine signature : *P. A. Wille filius pinxit*, avec la date 1778 et de plus le n° 45 que je ne me charge pas d'expliquer. Est-ce, comme on me l'assurait, le numéro d'ordre d'une série de sujets analogues? Les Mémoires de Jean-Georges Wille, « le seul admirateur de son fils », écrivait autrefois dans la *Gazette des Beaux-Arts* M. Lagrange, ne nous apprennent rien à ce sujet. Le tableau de Wille n'en est pas moins fort intéressant. Fini comme un pastel, il représente une jeune femme portant les doigts à ses lèvres pour envoyer un baiser au médaillon qu'elle considère d'un œil langoureux. Le XVIIIe siècle est trop en faveur pour que nous ne nous emparions pas volontiers d'un document aussi précieux pour l'histoire du costume et de la coiffure sous Louis XVI. En même temps, peut-être, quelqu'un nous dira-t-il si réellement cette peinture a été précédée de quarante-quatre autres du même genre.

A citer surtout, parmi les paysages, un délicieux Gerrit Berckheyden (collection Vervier), représentant un village hollandais, au bord d'un canal, et où de grands arbres jettent une ombre douce sur les façades à hauts pignons; un Wautier Knyff n° 161 (collection Voturon), autre site hollandais, avec une barque de passage, le tout dans une gamme puissante et harmonieuse. Knyff, natif de Wesel, dont Jacques de Bray nous a laissé le portrait, appartenait à la gilde de Harlem, où il est inscrit en 1640. Il eut de nombreux fils, tous peintres, et dont l'un vécut jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Ses tableaux sont fort rares. Le Musée de Gand en possède un fort remarquable et d'assez grandes dimensions.

Deux J. C. Droochslooth, authentiqués par des signatures : la *Fontaine des Lépreux de Bethsaïde* (coll. Goosens), et les *Maux de la Guerre* (coll. Maeterlinck), étaient de bons spécimens du maître. Droochslooth paraît avoir eu pour le premier de ces sujets une affection particulière. Les Musées d'Anvers, de Berlin, de Brunswick, sont là pour le prouver.

L'attention du visiteur est d'abord attirée, dès son entrée à l'exposition de Gand, vers une imposante rangée de portraits, guerriers et hommes d'État, tirés de la collection de Neve de Roden. L'énergie de facture, la dignité d'attitude de ces personnages en cuirasses, en justaucorps de buffle rappelaient immédiatement le souvenir de certains portraits du petit musée de Malines, représentant les chefs de la garde urbaine au XVIIe siècle. Aussi, en déchiffrant les inscriptions placées sur plusieurs des portraits de Gand, ai-je pu constater sans trop de surprise leur origine malinoise. Nicolas Van der Laen, seigneur de Hagelstein, était surintendant du Guet, à Malines; il est mort en 1629. Un autre Nicolas Van der Laen, seigneur de Sainte-Gertrude, est mort en 1642. Il porte la cuirasse noire, traversée de l'écharpe rouge de son grade de capitaine. Ces figures sont superbes et martiales, tout à fait dans le goût de Frans Hals.

Il y a ensuite Antoine de Gottignies, seigneur de Neryssche, conseiller au Conseil de Brabant, mort en 1621, et sa fille Éléonore, morte en 1660; peintures vigoureuses et correctes, faites pour indiquer l'existence, à Malines, d'une école fort distinguée, au cours du XVIIe siècle.

Le portrait en pied d'un gentilhomme de fière mine, vêtu de noir, à la mode du XVIIe siècle, ayant près de lui son jeune fils et tenant à la main une lettre adressée « *Au Roy en son Conseil des Finances* », fait songer à Van Dyck. Il paraît

plus probable toutefois que nous avons affaire à Corneille de Vos, un fier portraitiste également. Le fond représente une cour de palais, peut-être le Grand Conseil de Malines.



PORTRAIT DE DAME, EN COSTUME LOUIS XVI, PAR WILLE.

(Collection de M. A. Dael.)

Un portrait-groupe de la collection Octave Serdobbel est assigné à Pierre Meert. Ce peintre, peu connu, dont le Musée de Bruxelles possède un très beau groupe de magistrats, vivait à Bruxelles en 1640. Le tableau exposé à Gand, sous

son nom, est une œuvre considérable. Un couple d'âge mûr, vêtu de noir, dans un paysage, reçoit d'un serviteur le produit de sa chasse. La peinture est belle et fait d'abord songer à Govaert Flinck.

L'*Inconnu* de M. le comte de Limburg-Stirum est un vieux gentilhomme à longue chevelure, aux joues creuses, à la moustache relevée. Il a dû avoir nombre de ses pareils au Conseil de Flandre, sous Charles II d'Espagne, et pourrait très bien être de Duchastel.

Je ne finirai pas sans indiquer dans la série des portraits deux jolies petites peintures exposées par Mme la vicomtesse de Villiers. L'une était attribuée à Gonzalès Coques et à D. Seghers, l'autre à Van der Helst et à Gysels. Ces collaborations s'expliquent par le fait qu'il s'agissait de petits portraits de femmes entourées de fleurs. Ils étaient certainement des mêmes peintres et si l'on se rappelle les fort jolis portraits de même nature exécutés par Coques, nul doute qu'il ne s'agisse ici de cet artiste. Pour Seghers, le doute est plus possible. L'École flamande a compté plus de peintres qu'on ne pense ayant travaillé dans le genre du fameux jésuite, lequel, d'ailleurs, a presque toujours signé ses œuvres.

En somme, l'Exposition de Gand, trop tôt fermée, a été pour la majeure partie de nous une agréable révélation. Les collections se font rares en Belgique ; on les compte et, par une circonstance étrange, celles qui avaient le plus de notoriété il y a un demi-siècle appartenaient à des amateurs gantois. La collection Van Saceghem fut une des dernières à disparaître. On a donc été surpris et charmé tout à la fois de trouver encore dans la capitale des Flandres un contingent si respectable d'œuvres aussi belles et aussi instructives. Les lecteurs de la *Gazette* me pardonneront de leur en avoir parlé avec quelque longueur.

* * *

La *Chronique des Arts* a mentionné, il y a une couple de mois [1], d'après l'*Athenæum* de Londres, la découverte du lieu de naissance de Memling, Mayence. Elle ajoutait que ce renseignement avait été puisé dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Arras. Je suis à même de vous donner à ce sujet un renseignement complémentaire et rectificatif. Le manuscrit de Philippe Meyer n'existe pas à Arras, mais bien à la Bibliothèque communale de Saint-Omer où il porte le nº 730. L'auteur de la découverte est un Français, le Père Henri Dussart, jésuite. Son étude a paru dans le *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, livraison 148.

* * *

Il vient de mourir ici l'un des doyens de l'École flamande. Il s'appelait François Verheyden et eut son heure de notoriété et de succès. On trouve des tableaux de Verheyden dans nombre de galeries importantes. Sujets de genre rustique et familier, plusieurs ont obtenu les honneurs de la lithographie, même de la gravure. Tout le monde connaît le petit épisode où un marchand de plâtres vient offrir sa marchandise à un vieux soldat de l'Empire. Menacé par un chien, il voit sa

1. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1889, page 61.

galerie artistique faire la culbute. Seul, l'empereur est encore debout, bien que sa chute soit imminente. « Petit bonhomme vit encore! » crie le grognard agitant sa casquette en signe de triomphe.

En rappelant ici le peintre je n'ai pas seulement à cœur d'assurer la mémoire d'un excellent homme, j'ai encore à rappeler qu'il était l'un des rares survivants de l'atelier bruxellois de David. J'ai eu de lui-même des détails extrêmement intéressants sur le séjour de l'auteur des *Horaces* en Belgique et sur sa manière de travailler. Verheyden, fort lié avec le maître, était présent lorsque les délégués de la Société des Beaux-Arts de Gand vinrent lui remettre la médaille frappée en son honneur. Il racontait que David l'ayant un jour prié de poser à cause de la grande vigueur de ses formes, le peintre passa un temps considérable à arranger, avec le manche d'un pinceau, les plis d'une blouse serrée à la taille de son modèle improvisé. Il fallut rester immobile pendant des heures et les personnages de marque défilaient dans l'atelier. Pendant plusieurs années Verheyden, qui poursuivit ses études à Paris, sous Langlois, se joignait aux anciens élèves de David en leur banquet annuel. Il est mort dans sa quatre-vingt-quatrième année, un peu oublié comme artiste, sans doute, mais environné de l'estime universelle, et laissant en son fils, M. Isidore Verheyden, l'un des représentants distingués de l'École belge contemporaine.

HENRI HYMANS.



LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

ET

EN ANGLETERRE

Une Histoire de la sculpture et une Histoire de l'architecture allemandes. — Les tissus égyptiens du South-Kensington et les portraits découverts par M. Flinders Petrie. — Peinture murale du XIIIe siècle à Metz. — Les maîtres flamands dans les Musées d'Italie. — Une hypothèse sur la *Sainte Anne* et la *Vierge aux Rochers*, de Léonard de Vinci. — Lorenzo Lotto. — Les tableaux de Rubens dans la galerie Liechtenstein, à Vienne. — Encore Francesco Cossa. — Guerre à l'estompe! — Shakespeare et la peinture.



Ce ne serait pas assez de dire que M. Bode, le directeur de la section de sculpture chrétienne au Musée de Berlin, est une des personnalités les plus curieuses de notre temps. Il y a vraiment, dans son cas, quelque chose de fantastique. Comme César, il ne manque jamais de s'occuper à la fois de cinq ou six choses différentes, ce qui est déjà bien surprenant; et le plus surprenant est qu'il s'occupe de chacune d'elles avec autant de soin, de conscience et d'autorité, que s'il ne s'était jamais occupé que de celle-là.

En même temps qu'il publiait une grande étude sur les tableaux de Rubens dans la galerie Liechtenstein, et ici même une série d'articles sur les maîtres italiens de la Renaissance, des catalogues raisonnés des Musées d'Oldenbourg et de Schwerin, en même temps qu'il parcourait l'Europe à la recherche d'acquisitions nouvelles et qu'il continuait à pratiquer dans son Musée d'heureux aménagements, notre éminent collaborateur faisait paraître une *Histoire génerale de la sculpture allemande* [1] où il mettait autant de minutie et d'érudition que s'il avait consacré toute sa vie à ce sujet particulier Non seulement M. Bode a tout vu, non seulement il a lu tous les travaux de la critique sur la matière; il a encore accumulé les découvertes personnelles; il a renouvelé le sujet, et lui a donné en plus d'un point une expression définitive.

1. Grote, édit., Berlin, 1888, 1 vol. de 258 pages, illustré.



STATUE ÉQUESTRE DE CONRAD III, DANS LA CATHÉDRALE DE BAMBERG.

(« Histoire de la sculpture allemande ».)

L'ouvrage de M. Bode est digne du très vif succès qu'il vient d'obtenir en Allemagne; et l'auteur y a d'autant plus de mérite qu'il ne semble pas avoir sollicité la collaboration des Muses. Il ne faudrait pas chercher les grâces du style ou de la composition dans ces trois cents pages pleines de faits précieux. M. Bode classe tous les monuments de la sculpture de son pays; il les énumère, les décrit, les juge quelquefois; il se soucie de nous les faire connaître plutôt que de nous les faire aimer. C'est un *manuel* qu'il nous donne, rien de plus. Les grincheux eussent préféré peut-être une histoire moins sèche, présentant les choses avec plus d'agrément et de vie. Mais où irions-nous s'il nous fallait discuter ces problèmes de littérature; et de quel droit reprocherions-nous à M. Bode de n'avoir pas voulu faire un livre d'étrennes?

Nous ne nous arrêterons pas avec lui sur les premiers vestiges de la sculpture allemande. Les petits reliefs d'ivoire de l'époque carlovingienne et du temps des Othon se ressentent trop encore des traditions byzantines : et il y a vraiment trop de gaucherie naïve et un peu ridicule dans les reliefs du XIe siècle qui ornent les portes des dômes d'Hildesheim et d'Augsbourg. Déjà cependant plusieurs pierres tombales et divers ouvrages de bronze du XIIe siècle dénotent les premiers efforts du génie allemand à réaliser un idéal plein de grandeur et de simplicité. Mais la sculpture de l'Allemagne n'a été un art vraiment original qu'à deux époques de son histoire : dans la seconde moitié du XIIIe et au XVe siècle.

Au milieu du XIIIe siècle se produit un fait des plus curieux. Menacé par la concurrence de l'art gothique, art essentiellement français, étranger et même antipathique à la nature allemande, le vieil art roman de l'Allemagne, dans son désir de résistance, tente un dernier et brillant effort. Il essaie de rivaliser avec le gothique en variété, en légèreté, en éclat extérieur : et la sculpture y trouve l'occasion d'un développement merveilleux. Dès le début elle se laïcise, sort des couvents, devient le domaine d'artistes spéciaux, qui s'affranchissent de tout ce qui restait de traditions scolastiques, n'admettent plus d'autre loi que le retour direct à l'observation de la nature. En même temps la sculpture devient plus indépendante de l'architecture. A l'intérieur des églises elle dresse quelques autels, d'une composition encore très simple; mais surtout elle érige des statues de princes, de saints, véritables portraits en pied. A l'extérieur, elles orne les portails, mais avec une pleine liberté dans le choix des sujets et leur distribution.

La Saxe, et en particulier Hildesheim, semble avoir été le premier foyer de cet art nouveau. C'est à Hildesheim, dans la cathédrale, dans les églises de Saint-Godehard et de Saint-Michel, que se trouvent les indices les plus importants de la rapide transition qui s'opère à la fin du XIIe siècle. Toutes les qualités de la sculpture du XIIIe siècle, au contraire, se rencontrent déjà dans les reliefs de l'église de Wechselbourg, et dans l'admirable groupe de la *Vierge Glorieuse* au-dessus de la porte d'or de la cathédrale de Freiberg, singulier mélange d'idéalisation et de réalisme, comparable aux chefs-d'œuvre de la peinture de Cologne.

Mais plus encore que les églises de Wechselbourg et de Freiberg, plus que celles de Paderborn et de Magdebourg, les deux cathédrales de Naumbourg, en Saxe, et de Bamberg, en Franconie, ont l'honneur de contenir les monuments caractéristiques de cet art du XIIIe siècle. A Naumbourg, le chœur est orné de douze statues de princes et de princesses, d'un grand *Crucifix* entouré de Marie et de saint Jean, et d'une série de reliefs. « Ces ouvrages, dit M. Bode, marquent le développement de

la sculpture saxonne telle que la montrent les reliefs de Wechselbourg; mais au lieu de la tendance à demi inconsciente vers la beauté et de l'excessive réserve dans le mouvement et l'expression, nous voyons ici une recherche consciente et réfléchie de l'effet dramatique : et cette recherche s'accompagne, dans les figures des princes, d'un grand sens de la beauté plastique, dans le *Crucifix* et les reliefs, d'un puissant réalisme expressif. » Ajoutons que la science, l'habileté technique, la justesse du rendu achèvent de donner à ces ouvrages de Naumbourg une valeur exceptionnelle. Souvent même, comme dans la figure d'une *Matrone tenant un livre*, l'artiste anonyme a su trouver des lignes d'une douceur pénétrante qui fait songer aux *Vierges* de Veit Stoss et de Nurembergeois du xvᵉ siècle.

Les sculptures de la cathédrale de Bamberg se divisent en deux catégories : l'une comprend une série d'ouvrages datant sans doute de 1200 à 1250, et tout dépendants encore de l'art gauche et raide du xiiᵉ siècle; à l'autre appartiennent au contraire des figures qui égalent en liberté de style, en hardi naturalisme, en profonde originalité de conception et d'exécution, les statues de Naumbourg, dont elles sont les contemporaines, et, suivant M. Bode, les parentes. C'est à cette seconde catégorie qu'il faut rattacher les statues d'un couple impérial, la statue équestre de Conrad III, une *Annonciation*, et la célèbre figure de femme appelée *Sainte Anne* ou la *Sibylle*, toute pleine de sobre grandeur, digne pendant de la *Matrone au Livre* de Naumbourg.

De 1275 à 1450 l'art gothique envahit enfin l'Allemagne, et la sculpture résigne de nouveau son indépendance pour se mettre au service de l'architecture. C'est pour elle un temps de recul; elle s'arrête dans son effort de réalisme, et l'élégance qu'elle atteint par instants, à Fribourg, à Strasbourg, à Cologne, à Saint-Sebald et à Saint-Laurent de Nuremberg, ne suffit pas à compenser la forte vie qu'elle a perdue.

Hâtons-nous donc d'arriver à la brillante période du xvᵉ siècle, où la sculpture allemande reconquiert toute son originalité. M. Bode a écrit des pages excellentes sur les caractères dominants de cette seconde Renaissance allemande. Il a bien établi les deux points par où la sculpture du xvᵉ siècle se distinguait de celle du xiiiᵉ : par une recherche plus grande du sentiment et de l'expression, et par un sens nouveau de la composition d'ensemble. Pour la seconde fois la sculpture s'affranchit de toute dépendance de l'architecture, revient à l'observation consciencieuse de la réalité naturelle. Et quelle différence dans la façon dont cette observation est entendue par les sculpteurs allemands et les sculpteurs italiens de la même époque! L'Italien cherche malgré lui à embellir les formes qu'il observe : l'Allemand s'efforce de les rendre expressives, de les faire servir à traduire des émotions intérieures. L'Italien étudie le nu, ne considère le vêtement que comme une enveloppe sous laquelle doivent se deviner les formes du corps; chez l'Allemand, au contraire, l'étude du nu est assez peu développée : le corps apparaît naturellement vêtu, et le vêtement est traité pour lui-même, dans tous les détails de ses plis. Enfin les œuvres allemandes sont presque toutes peintes, ce qui achève de leur enlever tout caractère architectural, d'en faire ce qu'elles sont en réalité, des tableaux en relief.

C'est à la Franconie et au Tyrol qu'appartient le premier rang dans cette seconde floraison de la sculpture allemande. En Franconie, nous rencontrons, dès l'abord, l'École de Nuremberg, avec ses trois grands sculpteurs, Veit Stoss, Adam

Krafft et Pierre Vischer, auxquels M. Bode joint, à juste titre, le vieux Michaël Wohlgemuth, ou plutôt les sculpteurs de son atelier.

Tout le monde connaît les chefs-d'œuvre de Veit Stoss. La grande lunette de la *Salutation angélique*, à Saint-Laurent de Nuremberg, la *Sainte couchée* du Musée Germanique, la *Pieta* et la *Vierge avec saint Jean* de l'église Saint-Jacques, suffiraient à faire apprécier ce maître remarquable qui joint à une extrême habileté technique un sens tout à fait particulier de la beauté des formes. Comme Étienne Lochner de Cologne, il est le plus allemand et le plus original des artistes de l'Allemagne.

Quant à Adam Krafft qui représente la sculpture de la pierre, comme Stoss représente celle du bois et Vischer celle du bronze, son *Chemin de la Croix* sur la route du cimetière Saint-Jean, son *Calvaire* dans ce cimetière même, sa *Mise au tombeau* de Saint-Sebald, et le *Sacramenthaus* de Saint-Laurent, son chef-d'œuvre, nous le montrent dans les principaux traits de son art : art plus expressif, si l'on veut, plus mouvementé à coup sûr, que celui de Stoss, mais plus lourd et moins gracieux, comme celui du vieux Wohlgemuth.

Pierre Vischer, fils et élève de Hermann Vischer, est le plus populaire de ces trois grands sculpteurs de Nuremberg. Il en est, incontestablement, le plus habile, et son célèbre *Tombeau de saint Sebald* est un chef-d'œuvre dans son genre. Mais Vischer n'a plus ni le sens de la beauté de Stoss, ni le profond sentiment de Krafft. Son art, plus classique, plus pur, est aussi plus froid.

L'éclat de l'École de Nuremberg ne doit pas faire oublier deux sculpteurs franconiens que nous ne pouvons que signaler ici : le maître anonyme de l'*Autel de Creglingen*, auteur de nombreux groupes où des types féminins d'une grâce singulière se rencontrent avec d'autres types d'une lourdeur tout allemande : et le célèbre Tilman Riemenschneider, Saxon d'origine, mais établi à Wurzbourg, maître tout classique, bien froid, lui aussi, dans sa charmante perfection.

Augsbourg, rivale de Nuremberg dans la peinture, Cologne, la patrie de la peinture allemande, n'ont pas produit, au XVe siècle, de sculpteurs très originaux. Le Tyrol, en revanche, a donné naissance à une série de sculpteurs dont l'art égale, s'il ne le dépasse pas, celui de Nuremberg. C'est un art à mi-chemin de l'Italie et de l'Allemagne, expressif et soucieux de la beauté plastique, naïf et puissant. Au premier rang, M. Bode place à bon droit l'admirable peintre et sculpteur Michel Pacher, que M. Janitschek, dans son excellente *Histoire de la peinture*, considérait de son côté comme l'un des artistes les plus originaux de l'Allemagne. Le chef-d'œuvre sculptural de Pacher est un *Couronnement de la Vierge*, peint et doré (1477), à l'église de Saint-Wolfgang, dans le Tyrol : mais d'autres ouvrages, à Botzen, à l'église paroissiale de Salzbourg, au Musée Germanique, peuvent servir à faire connaître la prodigieuse variété, le sain naturalisme et l'incomparable élégance de sa manière.

Dans l'Allemagne du Nord, les églises d'Annaberg, de Zwickau, de Freiberg, de Magdebourg, offrent plus d'un monument de sculpture plein de vie et de fraîcheur : l'église paroissiale de Calcar, près de Cologne, le dôme de Schleswig, où est le celèbre autel sculpté de Hans Bruggemann, bien d'autres églises mériteraient d'être signalées. Le défaut d'espace nous oblige à renvoyer au livre de M. Bode pour l'étude de tous ces ouvrages, comme aussi pour l'examen du rapide et lamentable déclin de la sculpture allemande au XVIe siècle, de son alliance, au XVIIIe, avec le style baroque et rococo, de son état présent : trois sujets que M. Bode traite de la façon



GROUPE EN BOIS DU MAITRE DE CREGLINGEN.

(South-Kensington Museum, à Londres.)

la plus remarquable, malgré qu'il leur consacre à peine une vingtaine de pages.

L'*Histoire de la peinture allemande*, de M. Janitschek, n'a pas encore entièrement paru. On nous permettra d'attendre sa publication pour marquer les rapports de la peinture et de la sculpture allemandes, et pour indiquer ainsi les caractères essentiels de l'une et de l'autre.

Nous devons, en revanche, signaler dès aujourd'hui l'*Histoire de l'architecture allemande*, par M. Dohme [1]. C'est un gros volume rempli de faits, avec d'innombrables illustrations très instructives, si elles ne sont pas très séduisantes. Quant au texte de M. Dohme, nous y trouvons les mêmes qualités d'érudition, d'ingéniosité, de netteté que dans l'ouvrage de M. Bode, comme aussi le même défaut, — si c'en est un, — d'un style bien sec et d'une composition peu variée. La fin de l'art roman en Allemagne, les débuts de l'art gothique et les caractères spéciaux qu'il revêt de l'autre côté du Rhin, d'autres moments encore de l'architecture allemande ont été mis en lumière de la façon la plus heureuse par M. Dohme. Comme M. Bode, l'éminent écrivain reconnaît que l'art gothique est un art tout français, que les architectes allemands sont venus l'étudier en France, après s'être longtemps refusés à l'admettre. Cet art tout français ne trouvera-t-il pas bientôt chez nous un historien digne de lui, et devrons-nous toujours envier à l'Allemagne des travaux dans le genre de celui de M. Dohme ?

Dans le *Magazine of Art* de février, M. Francis Ford consacre un article fort intéressant à une collection de tissus égyptiens découverts depuis six ans aux environs de Thèbes, et récemment installés au South-Kensington. Ces tissus remontent évidemment à des époques diverses, et datent, suivant le catalogue de M. Alan Cole, de l'espace compris entre la formation de la province d'Égypte, sous Auguste, et l'invasion de l'Égypte par les Sarrasins. Les tissus du South-Kensington n'apprennent d'ailleurs rien de bien nouveau, tant au point de vue de leur technique qu'à celui de leur ornementation. Notons seulement qu'on n'y trouve aucune trace de soie, encore que, suivant M. Müntz, la soie fût employée en Égypte à une époque antérieure à celle d'où ils datent. D'autre part, il est curieux de voir à quel point les influences romaines, grecques, byzantines ont anéanti jusqu'au dernier vestige du style égyptien national : une fleur de lotus est le seul souvenir de l'art égyptien qui se retrouve dans l'ornementation de l'un de ces tissus [2].

Dans la même revue (livraison de mars), M. Forbes Robertson décrit les portraits égyptiens ou plutôt gréco-romains découverts dans le Fayoum par M. Flinders Petrie. Les portraits de M. Petrie ne diffèrent pas sensiblement de ceux qu'a trouvés M. Graf, et dont nous avons parlé dans le dernier *Mouvement des arts*. Contentons-nous donc d'extraire de l'excellent travail de M. Forbes cette observation curieuse : que, en dehors du mérite artistique de ces portraits, le côté du trompe-l'œil, de l'illusion optique, y est extrêmement développé; et que les fameuses légendes sur les oiseaux venant becqueter des fruits peints, etc., doivent ainsi commencer à nous paraître un peu moins invraisemblables.

Sait-on qu'il existait à Metz, dès le XII[e] siècle, un couvent de Templiers, et que la chapelle et la salle du chapitre de ce couvent font aujourd'hui partie de la

1. Grote, édit., Berlin, 1888, 1 vol. de 444 pages, illustré.

2. Voy. l'article sur les *Tapisseries coptes* du Musée des Gobelins : *Gazette* d'août 1887.

vieille citadelle? La salle du chapitre a même gardé ses fresques, datant du XIIIe siècle, et M. Illo, dans le *Zeitschrift* de février nous fournit plus d'un renseignement intéressant sur ces peintures anciennes. Le peintre, dit-il, s'en est tenu à une échelle de couleurs très restreinte : il n'a employé pour les ornements, qui jouent le rôle dominant, que le noir, le rouge, le rouge brun et le jaune, sur fond blanc : les figures sont peintes avec leurs couleurs naturelles. Mais, en dépit de cette simplicité de moyens, l'effet produit est des plus riches et des plus intenses. La salle entière, à l'origine, était couverte de peintures : on y voyait et on y voit encore, au moins en partie, des scènes de combat, des épisodes des *Chansons d'animaux*, des figures de saints et de Vierges, le tout parmi des détails très variés d'ornementation. Les figures sont de grandeur naturelle, et présentent un type d'une grâce délicate et fraîche, rappelant celui des fresques de Ramersdorf et des églises du Rhin. Le procédé est le procédé primitif de la fresque : un tracé des contours, dont les intervalles sont ensuite badigeonnés avec les couleurs appropriées. L'ornementation, au contraire, les petites figures des animaux, etc., sont traitées avec une légèreté élégante et spirituelle qui nous porterait à voir dans ces fresques une peinture inspirée de l'art français du XIIIe siècle. M. Illo ne tranche point la question de leur origine, et nous nous garderons bien de ne pas l'imiter.

Mentionnons en passant, avec le regret de ne pouvoir nous y arrêter, l'étude de M. Stiassny, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XI, 4) sur les peintures et dessins de maîtres flamands et allemands que renferment les Musées italiens. La partie le plus curieuse de ce minutieux travail est celle qui concerne Hugo Van der Goës : M. Stiassny considère comme des ouvrages authentiques de ce peintre, en outre du tableau célèbre de Florence, une petite *Vierge* de la Casa Cereda Rovelli, à Milan, et une *Crucifixion* du Musée Correr, à Venise : deux tableaux du Musée municipal de Padoue lui semblent également rappeler la manière du maître gantois, à qui M. Scheibler, de son côté, attribue une *Pietà* du Belvédère de Vienne.

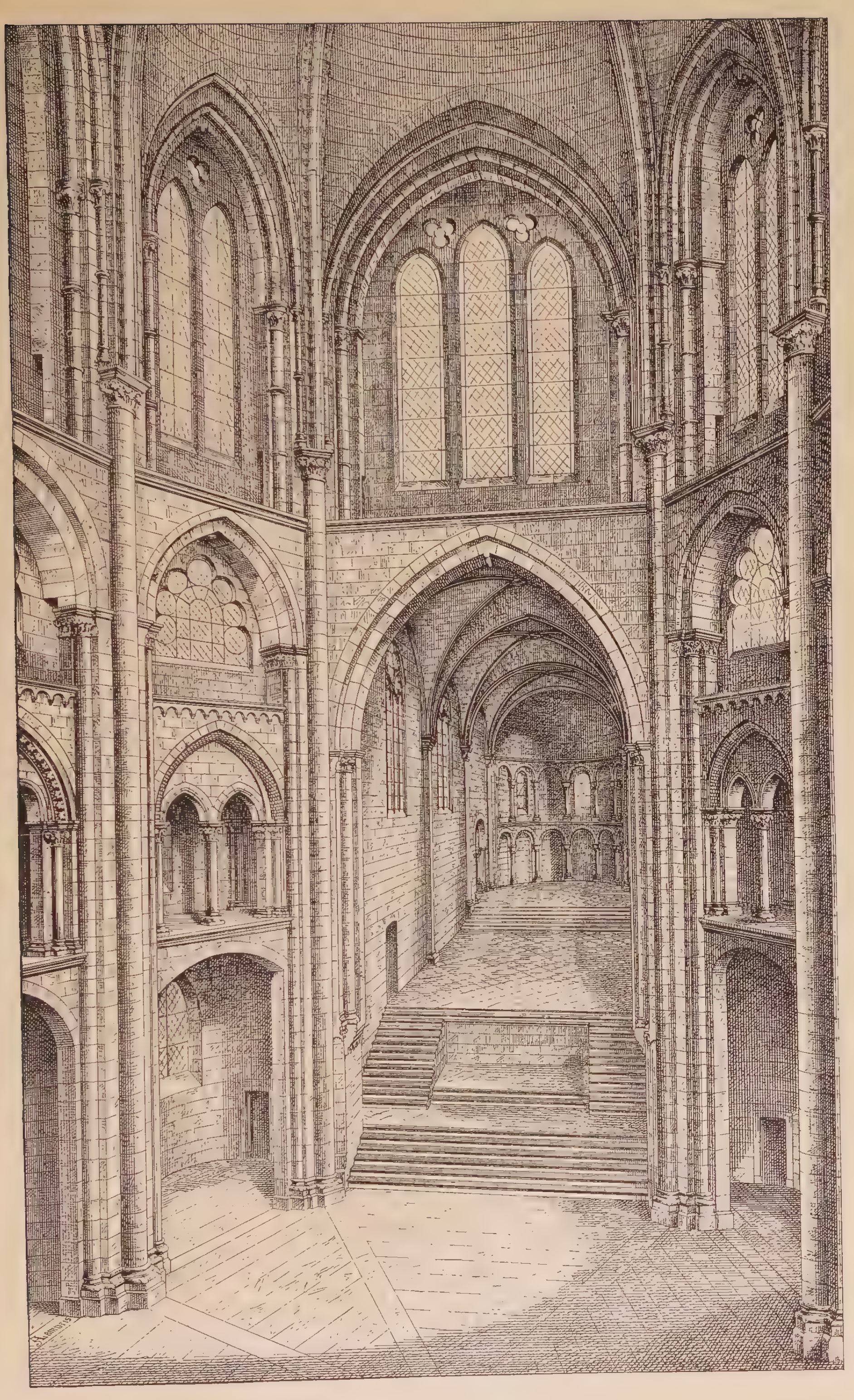
C'est au Louvre que nous conduit M. Antoine Springer, un vétéran de la critique allemande, avec son curieux article du *Zeitschrift* de mars. Il se demande à son tour, après tant d'autres, ce qui en est de la *Vierge aux Rochers* et de la *Sainte Anne* de Léonard, deux tableaux dont la disposition et les personnages se retrouvent, comme l'on sait, dans une peinture et un carton de Londres. Et voici la conclusion, longuement motivée, où s'arrête M. Springer : Léonard a composé deux fois la *Sainte Anne* et la *Vierge aux Rochers*. Une fois il s'est livré tout entier à l'inspiration artistique; il a mis tout son soin à la composition du groupe; il a donné aux mouvements et aux expressions leur forme naturelle, sans chercher à les approfondir ni à les revêtir d'un sens symbolique. De cette conception relèvent la *Sainte Anne* du Louvre et la *Vierge aux Rochers* de Londres. Une autre fois, au contraire, Léonard a voulu rendre la signification intime et formelle de son sujet ; il a modifié sa composition, lui a un peu enlevé de son unité et de son apparence naturelle, afin de lui ajouter une partie symbolique, comme aussi afin de la faire servir d'exemple et d'enseignement. On sait en effet, d'une part, que Vasari et Lomazzo ont longuement commenté les intentions théologiques des tableaux de Léonard; d'autre part, que cet homme extraordinaire aimait à faire

de ses ouvrages des sortes de preuves de ses théories artistiques, à l'usage de ses élèves. La *Vierge aux Rochers* du Louvre et le *Carton de la Sainte Anne* de l'Académie royale de Londres ressortiraient à cette seconde tendance.

De ces deux groupes, lequel est le premier en date ? A défaut de toute preuve matérielle, il est permis de conjecturer, dit M. Springer, que c'est dans un âge relativement avancé que Léonard a fait ses peintures didactiques, sa *Vierge aux Rochers* du Louvre et son carton de Londres, après 1505, sans doute, à son retour de Milan. Les deux autres ouvrages, au contraire, doivent dater d'une période où le sentiment artistique de Léonard était plus frais et plus ingénu.

Mme Julia Cartwright entreprend, dans le *Portfolio*, une réhabilitation du peintre Lorenzo Lotto de Trévise, qui fut élève de Giov. Bellini et dont la renommée, jadis fort brillante, fut depuis bien effacée par celle de ses condisciples vénitiens Il est certain que, à travers ses deux manières successives, l'une encore directement inspirée de Bellini (*Saint Jérôme* du Louvre, *Sainte Catherine* de Munich, *Santa Conversazione* du Palais Borghèse), l'autre rappelant davantage le Giorgione et Palma (tableaux du Belvédère et de la Galerie Leuchtenberg, *Vierges*, etc., dans diverses églises des Marches), Lotto a conservé quelque chose de féminin et de tendrement sensuel qui le fait ressembler au Corrège et lui donne un rang à part dans l'École de Venise. Mais nous craignons bien que les excellentes raisons de Mme Cartwright ne convainquent pas tout le monde et qu'elle reste seule longtemps encore à apprécier comme il le mérite le remarquable talent de Lorenzo Lotto. Les générations d'aujourd'hui ont vraiment bien autre chose en tête.

Rubens lui-même ne commence-t-il pas à leur sembler trop vieux jeu? Jamais pourtant il n'y eut un plus grand peintre, plus inspiré et plus réfléchi, plus original et plus savant. Il suffirait, pour en trouver la preuve, de lire les érudites pages que M. Bode a consacrées, dans les *Graphischen Künste*, à ses tableaux de la Galerie Liechtenstein et notamment à sa fameuse série du *Dévouement de Decius*. M. Bode a vraiment une façon à lui de mêler les idées théoriques avec les faits précis de l'histoire; en quelques mots épars çà et là, il juge Rubens mieux que maints autres ne le feraient en d'énormes volumes. A côté de la scène de *Decius*, la collection Liechtenstein présente en particulier deux catégories d'œuvres très intéressantes de Rubens : des esquisses pour une *Vie de Henri IV*, qui devait faire suite à la *Vie de Marie de Médicis*; et des copies de tableaux italiens, entre autres une copie de la *Mise au tombeau* du Caravage, copie traitée avec une liberté merveilleuse et offrant déjà tous les caractères de la manière de Rubens. A la fin de son article, M. Bode esquisse en quelques phrases la carrière artistique du maître flamand. Il divise sa vie en trois parties : le séjour en Italie, où Rubens s'occupe à désapprendre en même temps qu'à apprendre; où il subit une crise d'incertitude et d'hésitation; le retour à Anvers jusqu'à la mort d'Isabelle Brandt, époque de fécond travail, durant laquelle Rubens se constitue une manière éclatante, vigoureuse, mais conventionnelle, qui s'adoucit dans les dernières années sous l'influence du jeune Van Dyck; enfin une troisième période, les voyages, le mariage avec Hélène Fourment, les dernières œuvres. Rubens, mûri et sûr de lui, considère sous un aspect tout nouveau les œuvres des maîtres étrangers,

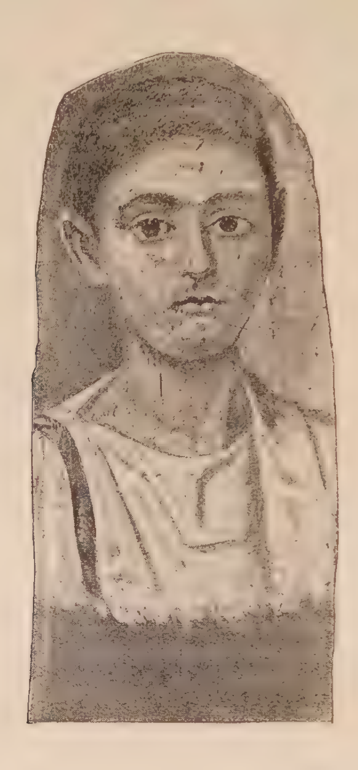


VUE INTÉRIEURE DE SAINT-GÉRÉON A COLOGNE

(« Histoire de l'architecture allemande ».)

il y puise un goût de la simplicité et de la vérité, que vient encore fortifier l'étude assidue de la nature. C'est de cette époque que datent les paysages, les portraits de sa femme et de ses enfants, les scènes mythologiques, tous ces chefs-d'œuvre où le génie du maître semble rajeuni et à la fois plus profond.

Nous avons signalé, dans notre dernier *Mouvement des Arts,* les ingénieuses recherches qui ont conduit M. Frizzoni à reconstituer dans son ensemble un groupe

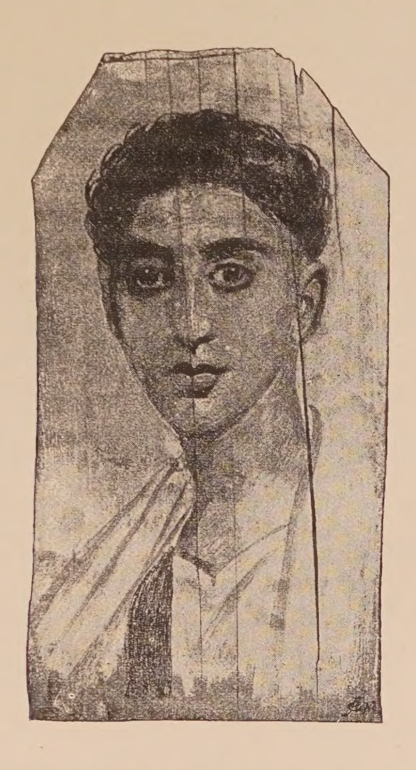


PORTRAIT TROUVÉ EN ÉGYPTE PAR M. FLINDERS PETRIE.

de peintures de Francesco Cossa. Notre excellent collaborateur vient de consacrer au peintre ferrarais une nouvelle étude, publiée dans le *Zeitschrift* du 11 avril 1889. Il y confirme l'attribution faite jadis à Cossa par M. Morelli d'une admirable *Annonciation* du Musée de Dresde. Ce tableau, l'un des plus importants parmi les tableaux italiens primitifs de Dresde, avait été considéré, depuis Vasari, comme un ouvrage de Mantegna, dont il rappelle d'ailleurs la manière par plus d'un trait. Plus tard il a passé pour une œuvre de l'École de Pollajuolo, et c'est sous cette attribution qu'il figure dans la Galerie photographique de Braun. En réalité, c'est un des ouvrages les plus parfaits de Francesco Cossa : il a été peint par lui, vers 1470, pour l'église de l'Osservanza de Bologne. Il se rattache immédiatement aux peintures murales exécutées à Ferrare dans le palais Schiffanoia, et à ses fresques de l'église del Baraccano, récemment découvertes : tandis qu'un ouvrage

postérieur de Cossa, le grand tableau à la détrempe de la Pinacothèque de Bologne, peint en 1474, manifeste déjà une manière plus large avec plus de liberté et de souplesse.

Les peintres et les professeurs anglais ont entrepris une campagne contre l'usage encore trop répandu de l'estompe dans l'enseignement du dessin. Dans une récente conférence au Congrès de Liverpool, M. Richmond s'est chargé de dire son



PORTRAIT TROUVÉ EN ÉGYPTE PAR M. FLINDERS PETRIE.

fait au pernicieux ustensile. « L'usage de l'estompe, dit-il, donne au dessin un caractère bâtard, l'empêche d'être un simple dessin sans en faire un tableau. Pouvons-nous nous figurer Giotto, ou Michel-Ange, ou Botticelli, passant des journées à estomper leurs dessins pour leur donner du fini ? Si l'enseignement du dessin veut cesser d'être une pratique toute machinale, pour développer ce qu'il y a dans l'élève d'intelligence et de talent, il doit commencer par supprimer l'usage désastreux de l'estompe. »

Shakespeare, qui a tout connu, a-t-il connu, la peinture? C'est une question que se pose M. Fenn, dans la *Magazine of Art* du 1er avril, et qui ne semblera pas étrange si l'on songe que, en Angleterre et surtout en Allemagne, une foule de gens considèrent l'œuvre de Shakespeare comme un monde et lui attribuent une

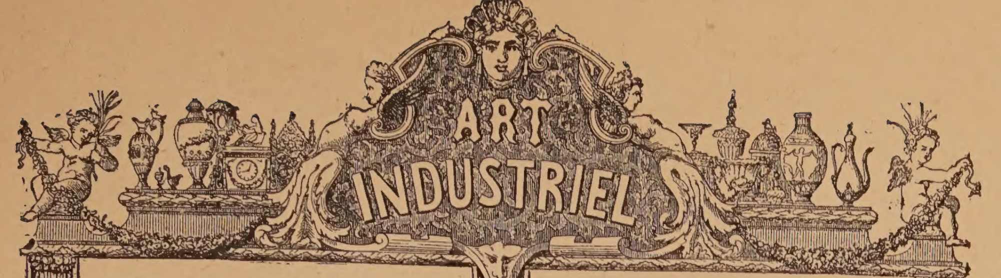
autorité universelle. Or il paraît que précisément Shakespeare s'est fort peu entendu aux choses de la peinture. M. Fenn, qui a dépouillé à ce point de vue l'œuvre complète du grand Will, nous donne plusieurs détails vraiment curieux. C'est ainsi que Shakespeare, qui parle souvent de peintres et de peinture, n'emploie jamais à leur sujet d'autre terme technique que celui de « crayon ». Jamais cet homme si épris des expressions précises ne mentionne la palette, la brosse, etc. Jamais non plus il ne cite un seul nom de grand peintre ou de grand sculpteur. Dans le *Conte d'Hiver*, il mentionne Jules Romain comme l'auteur d'une statue d'Hermione : voilà tout; et encore Jules Romain, peintre et architecte, ne semble-t-il guère s'être jamais occupé de sculpture. Dans son *Timon d'Athènes*, il met en scène un peintre ; mais sans employer à son égard un seul terme caractéristique; encore ce peintre se trouve-t-il, à la fin de la pièce, être un affreux gredin. Jamais non plus il ne signale d'autres sujets de peinture que le portrait ou l'allégorie. Dans la *Douzième Nuit*, en revanche, il a des vers merveilleux pour exprimer le pouvoir symbolique de la peinture. Enfin nous noterons avec M. Fenn un fait bizarre : Shakespeare, qui ne paraît pas se douter de l'existence de la brosse et de la palette, connaît et méprise comme il convient l'usage de la peinture à l'aquarelle. Deux fois, dans la pièce de *Henri IV*, il compare des choses faibles ou peu distinguées à des choses peintes avec des couleurs à l'eau (water-colours). Nous laissons d'ailleurs aux « Shakespearolâtres » anglais et allemands le soin de contrôler et de discuter les conclusions de M. Fenn. Il s'en trouvera peut-être un pour nous démontrer que si Shakespeare n'a point parlé des procédés de la peinture, c'est parce qu'il les jugeait mauvais. Une dame n'a-t elle pas récemment établi, en deux colonnes, que Shakespeare était une femme, une femme seule ayant pu connaître comme lui les personnes de son sexe?

T. DE WYZEWA.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.


ART
INDUSTRIEL

Sceaux. — Imprimerie Charaire et fils.